

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



TRIUNFOS E CONTRADIÇÕES DA VONTADE

**Para uma Releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no
Contexto do Cinema de Propaganda**

Sérgio Miguel Lobo da Conceição Bordalo e Sá

DOUTORAMENTO EM
ESTUDOS ARTÍSTICOS – ESTUDOS DO CINEMA E AUDIOVISUAL

2013

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

TRIUNFOS E CONTRADIÇÕES DA VONTADE

Para uma Releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no

Contexto do Cinema de Propaganda

Tese de Doutoramento orientada pelo

Professor Doutor Mário Jorge Torres

Dissertação de Doutoramento realizada com o apoio financeiro da
Fundação para a Ciência e Tecnologia e do Fundo Social Europeu no
âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Sérgio Miguel Lobo da Conceição Bordalo e Sá

Doutoramento em

Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual

2013

À minha Mãe

(1951 – 2011)

Agradecimentos

Escrever uma tese de doutoramento é um caminho longo, com muitas curvas e alguns perigos, que dificilmente se pode percorrer de um modo solitário, pelo que a gratidão é devida a várias pessoas.

A primeira palavra de agradecimento profundo terá de ir necessariamente para o meu orientador, Professor Doutor Mário Jorge Torres. Sem a sua preciosa ajuda para encontrar a melhor direcção e ultrapassar caminhos sinuosos, e a disponibilidade permanente para partilhar a sua incomparável cultura cinematográfica, esta tese teria sido certamente impossível. Uma palavra eterna de gratidão e amizade é pouco para retribuir tudo o que aprendi com ele, e a minha dívida será sempre impagável.

O segundo agradecimento terá de ir para a Fundação para a Ciência e Tecnologia, sem o apoio da qual esta tese não poderia ter sido realizada.

Este trabalho é o culminar de um percurso académico, onde fui assimilando conhecimentos transmitidos por vários docentes que acabaram por contribuir para consolidá-lo. Gostaria, portanto, de agradecer aos professores do curso de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, nomeadamente àqueles mais relacionados com a área de formação cinematográfica e argumentativa: Professor Doutor João Mário Grilo, Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro, Prof. José Manuel Costa e Professor Doutor Tito Cardoso e Cunha. De igual modo, é de elementar justiça manifestar o meu reconhecimento aos professores com quem tive o privilégio de ter aulas entre 1999 e 2001 no mestrado em *Film Studies* na The University of Iowa: Professor Dudley Andrew, Professor Rick Altman, Professor Jacques Aumont, Professora Lauren Rabinovitz, Professor Louis-George Schwartz (em cujas aulas a génese deste trabalho começou a nascer), Professor Richard Maltby, entre outros. Na frequência do doutoramento, é indispensável deixar uma palavra de apreço à Professora Doutora Teresa Ferreira de Almeida Alves, cujos ensinamentos transmitidos na sua cadeira me beneficiaram imenso.

Agradecimentos sinceros são devidos ao Professor Doutor Fernando Guerreiro, pela bibliografia e videografia disponibilizada sobre o cinema italiano, ao Paulo Cunha, pela generosa cedência do seu trabalho ainda não publicado sobre audiências de cinema em Portugal, ao Tiago Baptista, pelas preciosas indicações sobre outras fontes bibliográficas destas audiências, ao Paulo Tremoceiro, pela ajuda prestada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e ao Saul Rafael, pela disponibilização de cópias em DVD de alguns filmes desta tese cujos direitos pertencem à Zon Audiovisuais.

Um reconhecimento muitíssimo especial ao Centro de Documentação e Informação da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, particularmente à sua coordenadora, Dr.^a Teresa Borges, mas também a todos os funcionários, com uma

palavra particular para a inextinguível Maria de Jesus Ferreira (Ju), e ao Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), nas pessoas da Sara Moreira e do Luís Gameiro, sem a colaboração dos quais este trabalho teria sido irrealizável.

Ao Professor Doutor Paulo Osório, por ter sido a pessoa que mais me transmitiu incentivo e força, e pela disponibilidade permanente para ajudar.

A todos os amigos, os de sempre e os que fui encontrando ao longo deste percurso, que muitas vezes me inspiraram mesmo sem o saberem. De modo particular, às *companheiras de luta*: Helena Brandão, em cuja companhia muita desta pesquisa foi realizada e com quem tive estimulantes discussões; Filipa Rosário e Ana Bela Morais, pela constante amizade e apoio, e por me terem inspirado com a garra que revelaram na defesa das suas teses; Maria do Carmo Piçarra e Elsa Mendes, com as quais aprendi igualmente muito durante as suas defesas.

Às minhas avós, que sempre me deram palavras de incentivo, ao meu irmão, por ser meu irmão, aos tios Rita e Rui, em cujo terraço da casa da Foz do Arelho algumas destas palavras foram redigidas, e aos meus sogros pelo apoio dado ao longo deste meu caminho.

Ao meu Pai, do qual herdei as *cores* mais importantes, incluindo naturalmente a cinéfila, não só pelo constante interesse e insubstituível auxílio, mas também pelas sugestões, revisões e correcções que foi fazendo, reveladoras da sua perspicácia e da vasta cultura cinematográfica que possuí. Este projecto não teria visto a luz do dia sem a sua contribuição.

À minha Mãe, cuja generosidade, bondade e sentido de justiça foram uma inspiração para todos os que tiveram o privilégio de a conhecer, e que me fez prometer que eu terminaria este percurso, mesmo que ela não estivesse fisicamente cá para assistir: ao completar esta tese, a falta do teu abraço e beijinho de parabéns constitui um incomensurável vazio que ficará sempre por preencher, mas espero que estejas orgulhosa, *wherever you are*... Ela é-te inteiramente dedicada, como é óbvio.

Last but (definitely) not least, à Rita e ao Pedro. À Rita, pela compreensão e por ter tido a paciência para aturar o feitio por vezes irascível de quem tem que escrever um trabalho desta dimensão. Ao Pedro, por ter o condão de conseguir colocar o mundo em pausa, quando eu chego a casa e abro os braços, e ele corre para o meu colo com a felicidade espelhada no rosto. Agradeço principalmente aos dois por me mostrarem todos os dias a diferença entre ‘um’ e ‘o’: *um* dos projectos mais importantes da vida está muito aquém de ser *o* projecto mais importante da vida.

Resumo

O objectivo desta dissertação é tentar, através de uma análise fílmica pormenorizada, verificar em que grau é que a *mise-en-scène* em regimes totalitários pode ser um modo de expressão autoral ou apenas um meio de propaganda ideológica. Partindo de Leni Riefenstahl e Sergei M. Eisenstein (mas também atendendo à importância do cinema histórico *mussoliniano*), tentámos estabelecer uma hipótese de tipologia que pudesse aplicar-se aos dois cineastas mais representativos do caso português, onde o regime, por causa da sua matriz católica, amiúde negava a designação de “totalitário”, não tendo tido, pelo menos de uma forma óbvia, uma intervenção tão directa sobre a produção cinematográfica como os soviético e nacional-socialista.

A escolha de António Lopes Ribeiro e José Leitão de Barros para ilustrar o caso português justifica-se pela maneira como eram vistos pelo Estado Novo de Salazar: Lopes Ribeiro foi considerado o cineasta oficial, depois de ter feito *A Revolução de Maio* (1937) que, como ele próprio referiu, se destinava a “servir a política de Salazar”; Leitão de Barros estabeleceu, a partir do final dos anos 20, a conexão entre as experiências do modernismo cinematográfico português e, com o apoio discreto do regime, a instauração das bases para a produção cinematográfica que iria vigorar até ao final dos anos 50, sendo a par de Lopes Ribeiro um dos cineastas mais ligados ao poder em vigor.

Palavras-chave: Estado Novo, Salazar, cinema de propaganda, Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, totalitarismo.

Abstract

The purpose of this dissertation is to try to verify, through a rather detailed film analysis, to what extent *mise en scène* can express, in the context of totalitarian regimes, the view of an *auteur* or just serve as a means for ideological propaganda. Departing from the examples of Leni Riefenstahl and Sergei M. Eisenstein (but also having in mind the relevance of mussolinian historic films) we tried to establish an hypothesis of a typology which could be applied to the two most representative filmmakers in the Portuguese case, where the regime due to its catholic roots, often denied being totalitarian, without a direct intervention on film production, at least in such an obvious way as in the cases of the Soviet Union or the National-Socialist Germany.

The choice of António Lopes Ribeiro and José Leitão de Barros to illustrate the Portuguese case is justified by the manner they were actually seen by Salazar's Estado Novo: Lopes Ribeiro was considered the official filmmaker, after having directed *A Revolução de Maio* (1937) which, as he himself stated, was conceived to “serve Salazar's politics”; Leitão de Barros established, from the final years of the 1920's on, the link between the experiences of Portuguese film modernism and the basis, with the somewhat discreet support of the regime, for the dominant cinematic production until the late 1950's, being together with Lopes Ribeiro, one of the names more often connected with the Estado Novo.

Keywords: Estado Novo, Salazar, film propaganda, Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, totalitarianism.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	17
------------------	----

PARTE I

CINEMA E PROPAGANDA NOS REGIMES TOTALITÁRIOS: TRÊS CASOS PARADIGMÁTICOS	47
--	----

Capítulo 1 – Leni Riefenstahl e a arte da propaganda

1.1. O cinema propagandístico alemão	49
1.2. Leni Riefenstahl no contexto do Cinema <i>Hitleriano</i>	61
1.3. <i>Triumph des Willens</i> e a manipulação consciente do cinema	65
1.4. Para uma leitura de <i>Triumph des Willens</i> como apogeu do culto da personalidade	68
1.5. <i>Olympia</i> ou o culto do corpo enquanto propaganda	92

Capítulo 2 – Sergei M. Eisenstein: o autor e a propaganda como arte

2.1. O Cinema Soviético e as suas contradições históricas e estéticas ..	111
2.2. <i>Oktiabr</i> de Eisenstein: documentário ou ficção?	122
2.3. Para uma leitura de <i>Oktiabr</i> enquanto objecto artístico e instrumento de propaganda	127
2.4. A figuração das Massas, o Indivíduo como tropo e a Simbologia...	151
2.5. Riefenstahl e Eisenstein: duas estratégias opostas?	157

Capítulo 3 – A História como metáfora: o Cinema *Mussoliniano*

3.1. Estratégias do Cinema Italiano sob o consulado de Mussolini	161
3.2. O caso particular do <i>Peplum</i> como configuração da História	163
3.3. <i>Scipione l'Africano</i> e o expansionismo imperialista	170
3.4. O valor contraditório da fábula <i>medievalizante</i> : <i>La Corona di Ferro</i>	178

PARTE II

ANTÓNIO LOPES RIBEIRO E OS LABIRINTOS DO DOCUMENTAL

197

Capítulo 1 – Os tempos áureos da construção da imagem

- 1.1. O culto da personalidade à medida do Estado Novo 199
- 1.2. O cineasta oficioso e as primeiras imagens fílmica marcantes do Estado Novo 210
- 1.3. *Viagem do Chefe do Estado às Colónias de Angola e S. Tomé e Príncipe: Diminuta Nuremberga em África?* 224
- 1.4. *A Segunda Viagem Triunfal: prolongamentos e complementaridades* 239

Capítulo 2 – O culto da pátria em tempos de crise: a guerra e a atitude *escapista do Estado Novo*

- 2.1. Uma fuga para trás: *As Festas do Duplo Centenário* 249
- 2.2. O grande espectáculo do regime: *A Exposição do Mundo Português* 260
- 2.3. Da festa ao aproveitamento político: *A Manifestação Nacional a Salazar* 268
- 2.4. Na ressaca da derrota do Eixo: *A Manifestação a Carmona e a Salazar Pela Paz Portuguesa* 272
- 2.5. *O Olympia dos Pequenitos – 10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional* 275
- 2.6. O culto da personalidade na iconografia popular ou a festa dos símbolos 292

Capítulo 3 – O culto de Salazar na era pós-Carmona

- 3.1. Raízes da decadência 303
- 3.2. Maio, maduro Maio, quem te (re)pintou? – *A Celebração do 28 de Maio de 1952* 309
- 3.3. As bodas de prata: *O Jubileu de Salazar* 313
- 3.4. “Ó tempo volta pra trás”: *30 Anos Com Salazar* 316

3.5.	Repetições que prenunciam a decadência: <i>Salazar e a Nação</i>	318
3.6.	O final inglório do culto: <i>Portugal de Luto na Morte de Salazar</i> ..	320

PARTE III

OS PUPILS DO SENHOR DOUTOR: A FICÇÃO DE ANTÓNIO LOPES RIBEIRO E O CASO LEITÃO DE BARROS 327

Capítulo 1 – Vizinhos do Lado: a ficção de Lopes Ribeiro como extensão do documentário? 329

1.1.	<i>A Revolução de Maio</i> ou “Outubro em Maio”?	330
1.2.	<i>Feitiço do Império</i> ou “malhas que o Império tece”	353
1.3.	O <i>Pátio</i> das comédias ou a aparente alienação da realidade (e da propaganda)	379
1.4.	Os clássicos da literatura como ideia de Portugal	397

Capítulo 2 – O Mar trouxe e tudo o Vendaval levou: para uma reformulação da importância autoral da ficção (e documentário) de Leitão de Barros 407

2.1.	Os pescadores: uma visão complexa do mar e a herança modernista	412
2.2.	O documentário propagandístico como modo intervalar e de sobrevivência?	427
2.3.	O Cinema Histórico possível ou o <i>Peplum</i> impossível	441
2.4.	Varanda dos Feitiços – o eclectismo de Leitão de Barros: temas e variações	450

ALGUMAS NOTAS FINAIS À LAIA DE CONCLUSÃO 475

BIBLIOGRAFIA 483

SITOGRAFIA E VIDEOGRAFIA DE APOIO 497

FILMOGRAFIA 501

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe analisar as obras cinematográficas de António Lopes Ribeiro e José Leitão de Barros sob o prisma reflector da ideologia do Estado Novo, sendo o nosso objectivo primordial tentar, através de uma análise fílmica cuidada, verificar em que grau é que a *mise-en-scène* sob a égide de regimes totalitários pode ser um modo de expressão autoral ou apenas um meio de divulgação ideológica. Desde os anos 10 do séc. XX, a Europa foi sendo dominada por regimes políticos totalitários, que obviamente não descuraram as potencialidades da arte do cinema, uma arte emergente em termos de expressividade e de comunicação com públicos cada vez mais vastos. Neste sentido, e de modo a melhor compreender as especificidades do caso português, é de todo conveniente alargar o âmbito deste estudo a dois dos cineastas que mais veicularam as ideias políticas dos respectivos países e que, portanto, mais associamos ao cinema de propaganda: Leni Riefenstahl e Sergei Eisenstein.

O estudo prévio dos filmes mais marcadamente propagandísticos de Riefenstahl e Eisenstein não nos permitirá somente perceber de que modo o cinema, em regimes totalitários ideologicamente opostos, foi um instrumento importante de comunicação desses mesmos regimes, mas também estabelecer uma rede possível de intertextualidades: quer Riefenstahl, quer Eisenstein influenciaram fortemente Lopes Ribeiro e Leitão de Barros em termos estritamente cinematográficos, tanto no modo de filmar como na construção da *mise-en-scène* de algumas cenas, fornecendo-lhes conteúdos visuais e ideológicos afins, como tentaremos demonstrar ao longo deste trabalho inclusive com a ajuda de fotogramas sempre que se justifique. A escolha de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros para ilustrar o caso português justifica-se pela maneira como eram vistos pelo antigo regime. Lopes Ribeiro foi considerado o “cineasta oficial”,¹ depois de ter feito *A Revolução de Maio* (1937) que, como ele próprio referiu,

¹ COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 75.

se destinava a “servir a política de Salazar”.² Leitão de Barros constituiu o “eixo de articulação”³ da campanha que, nos finais dos anos 20, com o apoio discreto das autoridades, renegou o passado do cinema português e instaurou as bases para a produção cinematográfica que iria vigorar até ao final dos anos 50, sendo a par de Lopes Ribeiro um dos “cineastas mais ligados ao regime.”⁴

Esta pesquisa tentará articular o ponto de vista hermenêutico do determinismo histórico com a teoria autoral, considerada sob a perspectiva de o realizador ter um universo específico que expressa nos seus filmes. Procuraremos, pois, averiguar se este universo está presente maioritariamente em termos formais (por exemplo, a repetição de planos semelhantes) ou em termos de conteúdo (através de situações similares). Para que o pudéssemos demonstrar convenientemente, tornou-se necessário realizar uma descrição muito pormenorizada de alguns filmes, especialmente daqueles cuja acessibilidade é mais difícil, tentando verificar a correlação de forças que existe entre o universo autoral e a conjuntura político-social em que o realizador está inserido.

Segundo a tradição hermenêutica de Friedrich Schleiermacher,⁵ o significado de um texto é-lhe intrínseco, conferido pela entidade autoral, que é vista como a totalidade da experiência de vida, sendo o seu texto a manifestação dessa experiência. O objectivo da interpretação passa, assim, por conhecer o autor melhor que ele mesmo. Wilhelm Dilthey⁶ desenvolveu esta ideia através do conceito de determinação histórica: o sujeito (autor) move-se numa sociedade que tem uma História e a sua mente é condicionada por

² TORGAL, Luís Reis: “Propaganda, Ideologia e Cinema no Estado Novo” in TORGAL, Luís Reis (coord.). *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates, 2001, p. 73.

³ COSTA, 1991: p. 39.

⁴ TORGAL in TORGAL (coord.), 2001: p. 70.

⁵ Friedrich Schleiermacher (1768-1834) foi um filósofo, classicista e teólogo alemão. Apesar de o seu trabalho se ter diversificado por estes campos, é a sua teoria da interpretação e da tradução que o tornaram mais conhecido, sendo por muitos considerado o pai da moderna hermenêutica.

⁶ Wilhelm Dilthey (1833-1911) era igualmente um filósofo alemão, cujo trabalho mais relevante terá sido a maneira como distinguiu as ciências humanas das naturais. Enquanto estas tinham como objectivo chegar a explicações cientificamente comprováveis, aquelas debruçam-se sobre a vida histórica e humana. A História só poderia ser compreendida mediante uma conjugação entre as estruturas temporais da nossa própria experiência e a interpretação das condicionantes externas dos outros.

ela. A unidade que o autor cria nas suas obras é determinada por uma série de factores presentes num certo espaço e tempo, e assim o texto reflecte a sociedade (espírito do tempo, *Zeitgeist*) onde é produzido e de onde deriva. Esta última ideia é igualmente partilhada por Siegfried Kracauer⁷ em relação ao cinema alemão anterior ao Nazismo, mas sob uma perspectiva diferente: os filmes de um país reflectem a sua mentalidade, porque são objectos colectivos feitos por uma equipa e porque são realizados para entreter uma multidão anónima. Devido a este duplo aspecto colectivo, os filmes são também um perfeito testemunho social de uma época.

Por outro lado, os filmes podem igualmente constituir um modo de expandir os ideais dessa mesma época, sendo assim utilizados como propaganda, que segundo Richard Taylor é “uma tentativa de influenciar a opinião pública através da transmissão de ideias e valores.”⁸ Autores como Glenn B. Infield e Eric Rentschler debruçaram-se sobre a maneira como o cinema de Riefenstahl se articulava com as ideias do Terceiro Reich, enquanto Denise J. Youngblood e David Gillespie fizeram o mesmo em relação a Eisenstein e à URSS. Taylor comparou as máquinas de propaganda comunista e nacional-socialista, enquanto no caso português Luís Reis Torgal organizou um livro sobre a ligação que o cinema português teve com o Estado Novo. Estes livros estão mais pensados como uma perspectiva histórica global do que como uma análise fílmica de processos e estratégias estéticas, pelo que este nosso projecto procura colmatar lacunas no estudo integrado do cinema português e do Estado Novo, na senda do que já fizeram Patrícia Vieira e Maria do Carmo Piçarra, embora no caso do presente trabalho concentrando a nossa atenção na (quase) totalidade dos filmes que os dois realizadores mais emblemáticos do regime fizeram durante a sua vigência. Assumimos o gigantismo

⁷ Siegfried Kracauer (1889-1966) foi um teórico do cinema, jornalista, filósofo, ensaísta e romancista, seguidor de Adorno e Benjamin, e envolvido com a Escola de Frankfurt.

⁸ TAYLOR, Richard. *Film Propaganda – Soviet Russia and Nazi Germany*. London, I.B. Tauris Publishers, 1998, p. 15.

da proposta, na medida em que submetemos a visão a determinados parâmetros de leitura: se, por um lado, se restringe o estudo a somente dois realizadores, por outro alarga-se de sobremaneira o *corpus* fílmico a analisar, de acordo com a sua importância no contexto dos mecanismos de propaganda (directa ou indirecta).

Precisamente por isso, um aspecto central desta tese é a atenção detalhada ao que se vê (e ouve) no ecrã: optámos por dar predominância aos filmes para podermos verificar a ideologia que lhes subjaz, algo que não seria possível se nos dedicássemos apenas a uma ou outra cena avulsa ou a falar do autor em geral. Um filme pode ser (e é) apenas parte da obra de um realizador, mas deve analisar-se como um todo, se a nossa pretensão for vislumbrar as recorrências do contexto histórico-ideológico em que se inseriu. De igual modo, só esse olhar mais minucioso (quicá aparentemente fastidioso e repetitivo) permite descortinar as técnicas de *mise-en-scène* que cada autor escolheu para mostrar cada imagem, técnicas essas que servem objectivos diferentes.

Falamos de autor e não o fazemos de balde, porque outro objectivo deste estudo é precisamente verificar como é que o lado autoral de um realizador se relaciona com o conteúdo propagandístico dos seus filmes: ou seja, é possível ser-se um ‘autor’ (no sentido francês do termo *auteur*), quando se realizam filmes encomendados por um regime em que o objectivo primordial é a difusão das suas ideias políticas? Ninguém contesta que Riefenstahl e Eisenstein sejam ‘autores’, pelo que a resposta a esta pergunta só pode ser positiva. Mas o modo como essa relação entre autor e propaganda se processa é o que iremos tentar estabelecer para posteriormente verificarmos se o mesmo se aplica no caso português. Apesar das condicionantes impostas pelos regimes em que trabalharam, Eisenstein e Riefenstahl são unanimemente considerados dois dos melhores cineastas de todos os tempos. Se alguém se refere a um “filme de Eisenstein” ou a um “filme de Riefenstahl”, sabemos o que podemos esperar. Será que o mesmo se

aplica a Lopes Ribeiro e a Leitão de Barros? Por igual a ambos? Não tendo tido, obviamente, a importância dos cineastas referidos para a História do Cinema, será que se pode encontrar no caso dos portugueses um certo universo que permita marcar a sua obra e dar-lhe um cariz autoral? Numa frase: podem Lopes Ribeiro e Leitão de Barros ser considerados ‘autores’ no contexto do cinema de propaganda salazarista? Este é o aspecto em que cremos que este estudo pode acrescentar algo à literatura já existente sobre cinema e Estado Novo, porque se pretende fazer um balanço entre a vertente autoral e a mera vertente de veículo da ideologia dominante.

Tal como acaba por dizer Andrew Sarris, que transpôs a *politique des auteurs* dos *Cahiers du Cinéma* para a *auteur theory* nos EUA, depois de várias polémicas públicas sobre o que é ou não um ‘autor’, tal conceito está indelevelmente ligado à valorização de um filme.⁹ Quase ninguém diz de um conjunto de maus filmes que são filmes de ‘autor’, porque segundo Sarris a tendência é que um autor faça quase sempre bons filmes.¹⁰ Acrescenta ele, e nós concordamos, que poderá haver uma ou outra excepção na filmografia, mas o ponto principal é a recorrência com que um ‘autor’ faz bons filmes e um mau realizador os faz medíocres.¹¹

Não obstante as transformações que esta teoria sofreu ao longo dos anos, nomeadamente com o estruturalismo e pós-estruturalismo, parece inegável verificar que o realizador tem um papel importante na construção do sentido de um filme, seja por conseguir transportar para ele o seu mundo interior, seja por se assumir como um mero tarefeiro que dá voz às ideias de entidades tão diversas como os estúdios, os produtores,

⁹ “Auteurism has less to do with the way movies are made than with the way they are elucidated and evaluated.” SARRIS, Andrew. “The Auteur Theory Revisited” in *American Film*, vol. II, nº 9, July – August 1977, p. 53.

¹⁰ SARRIS, Andrew. “Notes on the Auteur Theory in 1962” in SITNEY, P. Adams (ed.). *Film Culture – An Anthology*. London, Secker & Warburg, 1971, p. 132. Sublinhado meu.

¹¹ Claro está que poderemos complicar um pouco a questão do que é ou não um ‘autor’ com o caso de Ed Wood, cujo universo pessoal é inegável nos seus filmes, tendo-se convertido em objectos de culto de tão maus que são. No entanto, seguindo o primeiro critério de Sarris para aferição do que é um ‘autor’ (a “competência técnica de um realizador”), Wood falharia logo redondamente.

o poder político ou a sociedade em geral, tomada como uma entidade mais ou menos abstracta.

Pretendendo o presente estudo determinar de que forma os cineastas mais emblemáticos de regimes totalitários se deixaram influenciar por eles no seu trabalho ou, ao invés, apesar dos constrangimentos desses mesmos regimes conseguiram manter um *corpus* autoral específico, iremos partir de casos em que o regime foi muito interventivo na produção fílmica e verificar até que ponto se poderá estabelecer uma comparação com o caso português, onde o regime, por causa da sua matriz católica, se afirmava estar distante do “totalitarismo”, não tendo uma intervenção tão directa sobre a produção cinematográfica quanto nos soviético e nacional-socialista.

Neste sentido, iniciaremos a pesquisa concentrando-nos, precisamente, em dois cineastas dos dois regimes totalitários do séc. XX que mais atenção prestaram ao cinema: Riefenstahl e a sua instrumentalização pelo nacional-socialismo na Alemanha; Eisenstein e as contradições da construção do comunismo na URSS.

Lenine considerava que a arte mais importante de todas era o cinema¹² e Goebbels afirmava que a modernidade e o longe alcance da sétima arte tornavam-na um dos melhores *media* para influenciar as massas.¹³ Assim sendo, é natural que Eisenstein e Riefenstahl, dois dos mais importantes cineastas desse momento histórico, tivessem sido escolhidos para realizar obras emblemáticas dos respectivos regimes: *Oktiabr* (*Outubro*) feito em 1927 para celebrar o 10º aniversário da Revolução Socialista, e *Triumph des Willens* (*Triunfo da Vontade*), um documentário sobre a Convenção de Nuremberga do Partido Nazi em 1934 e estreado no ano seguinte: estes dois filmes são claramente filmes de propaganda e perante as conclusões a que chegaremos a partir do seu estudo, tentaremos verificar se as mesmas poderão aplicar-se ao caso português.

¹² TAYLOR, 1998: p. 15.

¹³ *Idem*, p. 15-16.

Iniciaremos então o nosso trabalho pelo caso de Riefenstahl, realizando previamente uma análise sobre o papel que o regime nacional-socialista dava ao cinema na sua estratégia propagandística e o estado da indústria cinematográfica aquando da chegada dos nazis ao poder. Estabeleceremos igualmente uma noção de propaganda e verificaremos as condições para que ela possa ser eficaz, nomeadamente a predisposição para a receber por parte do público a quem ela se dirige. A explanação deste contexto é fundamental para percebermos como o cinema de Riefenstahl se encaixa perfeitamente na ideologia nacional-socialista. Aliás, a cineasta alemã dá visibilidade prática (através de filmes) a algo de teórico (a ideologia) e o filme que melhor o demonstra é precisamente *Triumph des Willens* (1935). Faremos uma análise aprofundada do mesmo, para que possamos demonstrar convenientemente como vai transparecer a sua influência nos filmes realizados (ou supervisionados) por António Lopes Ribeiro (nomeadamente *Parada da Legião e da Mocidade*, *A Segunda Viagem Triunfal*, *As Festas do Duplo Centenário*, *A Manifestação Nacional a Salazar*, *10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional* e *A Celebração do 28 de Maio de 1952*) e por Leitão de Barros (*Legião Portuguesa* e *Mocidade Portuguesa*), embora com muito menor grau de abrangência.

Falando em influência, ela ainda é mais clara quando relacionamos *Olympia* (1938) com *10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional* (1944), de Lopes Ribeiro: daí a pertinência de uma outra análise detalhada sobre o filme gerado pelos Jogos Olímpicos de Berlim de 1936. Foi a primeira vez que um evento desportivo foi filmado de forma tão exaustiva e com tanta diversidade de ângulos de câmara, deixando um legado tal que ainda hoje se adoptam algumas das soluções formais criadas por Riefenstahl. Para além deste legado, o aspecto que é mais relevante para este trabalho é o facto de *Olympia* se constituir igualmente como um filme de propaganda devido ao

destaque dado às figuras de proa do nacional-socialismo, nomeadamente Hitler, que era para ser visto em termos mundiais como um homem pacífico que assistiria aos Jogos como espectador e apoiaria os seus atletas: trata-se de uma tentativa de (re)construção da imagem de Hitler, com o objectivo de afastá-lo do lado belicista com que já era percepcionado, de forma lucidamente premonitória, por muitos observadores.

Outra questão que se liga à ideologia nacional-socialista e está muito presente no filme é o culto do corpo humano: Riefenstahl filma-o de todos os ângulos, relevando o seu lado escultórico e fazendo uma ode à beleza e perfeição. Este aspecto liga-se obviamente à supremacia da raça ariana advogada pelo partido nazi, embora Riefenstahl de certa forma a ultrapasse, pois não se limita a mostrar atletas altos e loiros, dando igualmente grande destaque, por exemplo, a Jesse Owens (um atleta americano negro, que foi a grande figura dos Jogos ao conquistar quatro medalhas de ouro no atletismo). Posteriormente, aliás, Susan Sontag defendê-la-ia das acusações de racismo inerente à ideologia nacional-socialista.¹⁴

O segundo capítulo desta primeira parte contextual debruça-se sobre Sergei Eisenstein e o filme que celebrou o X aniversário da Revolução Socialista na URSS comunista. A pertinência de Eisenstein e dos formalistas russos para o cinema em geral é enorme, e poderíamos ser tentados a incluir quase toda a sua filmografia neste trabalho. No entanto, optámos por prestar atenção somente a *Oktiabr* (1927) por uma razão muito simples: o objectivo principal desta tese é fazer uma análise cuidada dos filmes de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros, e neste sentido a presença de Eisenstein serve apenas para a sua problematização no seio do cinema de propaganda. Dito isto, de entre todos os seus filmes, o mais marcadamente propagandístico (até porque foi uma encomenda directa do regime) foi *Oktiabr*, razão pela qual considerámos que

¹⁴ “She appreciated a range of body types; in matters of beauty she was not a racist.” SONTAG, SUSAN. “Fascinating Fascism” in NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods: An Anthology*. Berkeley, University of California Press, 1976, p. 40.

alongarmo-nos numa análise igualmente cuidada de outros filmes, por muito interessantes que fosse, nos desviaria do nosso principal propósito de estudar o caso português. Outra razão para a escolha é o facto de, na sua obra, Lenine só ter sido representado neste filme, algo que nos é útil para podermos comparar as diferenças no culto da personalidade entre a Alemanha nacional-socialista segundo Riefenstahl e a URSS comunista segundo Eisenstein, em contraponto com as especificidades do *pudor* salazarista.

A estrutura do capítulo segue a do anterior, começando por ser feita uma análise da indústria cinematográfica na URSS aquando da Revolução Socialista de 1917 e de que modo a chegada dos bolcheviques ao poder a influenciou. Seguiremos depois para o caso específico de Eisenstein, de como *Oktiabr* surge na sua filmografia e dos reparos que se levantaram ao filme por responsáveis do regime: na análise detalhada que faremos de *Oktiabr*, tentaremos verificar de que modo a essência da ideologia comunista está subjacente na sua construção. Terminaremos o capítulo focando a nossa atenção em três aspectos que constituem três chaves de leitura para a película, tanto como objecto propagandístico, quanto estético: as massas, os indivíduos e a simbologia. Concluimos com uma breve comparação entre *Oktiabr* e *Triumph des Willens* para verificar semelhanças e diferenças entre possivelmente os dois filmes de propaganda mais emblemáticos da História do Cinema.

Um capítulo (o terceiro e último desta primeira parte) sobre cinema histórico italiano poderá parecer menos óbvio, no entanto, há algumas razões que tornam pertinente a sua inclusão neste estudo. A principal é o facto de este género de filme ter sido objecto de atenção por parte principalmente de Leitão de Barros (em especial nos filmes proto-biográficos sobre figuras históricas – *Bocage*, *Inês de Castro* e *Camões*), mas também em certa maneira de Lopes Ribeiro (nas adaptações que faz dos clássicos

da literatura: *Amor de Perdição* e *Frei Luís de Sousa*): a História aparecia muitas vezes aproveitada pelos regimes ditatoriais não só para justificar a sua acção no presente, como também para construir uma certa identidade nacional, remetendo-a para acções gloriosas do passado. Neste sentido, *Scipione l'Africano* funciona exemplarmente como tentativa de aproximar a imagem de um conquistador do passado (Cipião) a um conquistador do presente (Mussolini). Não resultou, já que o filme foi um fracasso comercial e consta que o próprio Mussolini não o terá apreciado, mas o que nos interessa aqui é verificar de que modo essa tentativa de aproximação se efectuou. *La Corona di Ferro* é outro *peplum* (segundo Irmbert Schenk, um género que combina a monumentalidade, com grandes elencos e figuração, as paisagens naturais, palco de enormes batalhas, e a mitologia, que resulta na aparição de um novo homem, forte, musculado, herói da força individual e colectiva),¹⁵ mas com características diferentes de *Scipione l'Africano*: aqui não se faz uma aproximação entre o herói do filme e Mussolini, mas de uma certa forma, dado o seu carácter antibélico, critica-se o próprio líder. Veremos de que modo isso é feito, servindo estes dois filmes para demonstrar uma atitude ambivalente do regime *mussoliniano* em relação ao cinema: muito implicado no primeiro caso e bastante permissivo no segundo.

Por outro lado, a caracterização da indústria cinematográfica italiana nos anos do fascismo permitir-nos-á verificar a sua semelhança com o caso português e é outro motivo de justificação para a existência deste capítulo: a chegada de Luigi Freddi à Direcção-Geral para a Cinematografia (1934) assemelha-se à nomeação de António Ferro para director do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) (1933) e nos ecrãs predominavam os filmes de entretenimento, em que a situação contemporânea do país, nomeadamente o que pudesse pôr em causa a paz social (desemprego, fome, miséria),

¹⁵ SCHENK, Irmbert. "Il 'Peplum' Italiano – Perché il film storico-monumentale fu 'inventato' in Italia ovvero: Da *Cabiria* a Mussolini" in *Fotogenia* - A nuova luce / cinema muto italiano, nº 4/5, 1997-8. In <http://www.muspe.unibo.it/wwcat/period/fotogen/num045/04SCHENCK.htm>.

era omitida (talvez até mais no caso português do que no italiano, como teremos ocasião de sugerir na breve inserção comparativa de uma comédia de Mario Camerini). Finalmente, há que ter em conta que Salazar, “apesar de se afastar do conceito totalitário proclamado por Mussolini,”¹⁶ admirava-o, conforme é descrito por Fernando Pessoa (“e esse Mussolini, que tanto admira Salazar, será que a nostalgia do Império Romano não influi em nada o seu ardor e a sua bravura?”)¹⁷ e pelo próprio presidente do Conselho (“Mussolini, como se sabe, é um admirável oportunista da acção (...) O seu caso é, portanto, um caso admirável, único, mas um caso nacional”),¹⁸ tendo inclusive a sua fotografia autografada na secretária.¹⁹ Um dos grandes *slogans* do Estado Novo, “Tudo pela Nação, Nada contra a Nação”, foi inclusive inspirado numa frase parecida que Mussolini proferiu num discurso em 1927.²⁰ Segundo Manuel de Lucena, a própria natureza dos regimes era semelhante, com a União Nacional, apesar de não ter tanta influência, a desempenhar um papel semelhante ao do Partito Nazionale Fascista.²¹ Também António Ferro, no seu caminho para instituir a “política do espírito”, louvou o exemplo de Mussolini²² e, segundo Maria do Carmo Piçarra, baseou-se no futurismo de Marinetti, promovendo “a união deste com a tradição inspirada na arte popular, para

¹⁶ TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo*, vol. I. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 354.

¹⁷ Fernando Pessoa, texto de 1935, reproduzido revista *Colóquio*, nº 100 (Novembro de 1987), e na revista *Europe*, nº 710 (Junho de 1988), pp. 49-54 citado em LÉONARD, Yves. *Salazarismo e Fascismo*. Mem Martins, Editorial Inquérito, 1998, p. 74.

¹⁸ Salazar citado por António Ferro (in FERRO, António. *Salazar, le Portugal et son chef*. Paris, Grasset, 1934, pp. 147-148) citado em *idem*, p. 75.

¹⁹ MENESES, Filipe Ribeiro de. *Salazar – Uma Biografia Política*. Alfragide, Publicações D. Quixote, 2009, p. 192.

²⁰ E foi objecto de crítica por parte de Fernando Pessoa: “a frase, ou bordão, de Mussolini, *Tudo pelo Estado, nada contra o Estado* tem a vantagem de ser perfeitamente clara. Diz o que diz. Com ela sabemos onde estamos, embora não queiramos lá estar. A frase portuguesa imitada, *Tudo pela Nação, nada contra a Nação*, ou quer dizer, velando-se, a mesma coisa que a frase de Mussolini; ou, se quer dizer outra coisa, não quer dizer coisa alguma.” Fernando Pessoa citado em TORGAL, 2009: p. 355.

²¹ LUCENA, Manuel de. “The evolution of Portuguese corporatism under Salazar and Caetano” in GRAHAM, Lawrence S.; MAKLER, Harry M. *Contemporary Portugal – The Revolution and its Antecedents*. Austin, 1979 citado em MENESES, 2009: pp. 188-189.

²² Refere Ferro: “a criação da sua Academia Italiana (...) é uma prova da sua obsessão, que pareceu fútil mas que contribuiu bastante para a criação espiritual da Itália Nova. Pirandello, Ojetti, Bontempelli, Malaparte, Marinetti, obedecendo a essa política inteligente de Benito Mussolini, enquadraram-se dentro do fascismo e têm-lhe dado uma armadura intelectual e espiritual.” HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro – Estudo e Antologia*. Lisboa, Publicações Alfa, 1990, p. 137-38.

promover uma imagem de um Portugal moderno, cuja universalidade assenta na elevação da beleza rural”.²³ Estes diversos pontos de contacto entre Portugal e Itália justificam por si só a inclusão do *peplum* italiano neste estudo.

Ao invés, é precisamente a falta destes pontos de contacto que justifica a ausência do cinema espanhol desta tese. Se este trabalho fosse apenas sobre cinema e ditaduras, seria imperdoável não dedicar um capítulo ao país vizinho, cujo regime à semelhança do português se prolongou muito para além da II Guerra Mundial. No entanto, nunca é demais relembrar que o que nos propomos aqui é focar-nos nos filmes de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros, e perceber como é que a ideologia do Estado Novo neles presente se coaduna (e se é que se coaduna) com a questão autoral. Neste sentido, uma incursão por Espanha seria dispersarmo-nos do nosso principal objectivo, porque não só Salazar não tinha grandes afinidades com o regime franquista,²⁴ como o cinema espanhol (mau grado o caso das co-produções de *Bocage* e *Inês de Castro*) não teve a influência em Lopes Ribeiro e Leitão de Barros que tiveram os outros três casos que tratamos. Entre os cinemas de Portugal e Espanha, há mais casos de coincidentes paralelismos produtivos do que de interacção ideológica.

Chegamos então ao cerne deste trabalho: os filmes de dois dos realizadores mais emblemáticos do Estado Novo. Em termos de contextualização, é forçoso referir que, não obstante afirmar a sua “originalidade” de regime autoritário, bem diferente dos “totalitarismos” europeus, o que é certo é que, como referimos, o Estado português criou em 1933 o SPN para implementar uma política cultural ou de educação (a tal “política do espírito”, expressão de Paul Valéry²⁵ de que António Ferro se apropriou). O

²³ PIÇARRA, Maria do Carmo. *Salazar Vai ao Cinema*. Coimbra, Minerva, 2006, p. 83.

²⁴ “O apoio e o reconhecimento de Franco e da causa nacionalista não cegavam Salazar para os perigos que essa mesma causa nacionalista poderia colocar a Portugal. Não poderia haver excessiva cumplicidade com um movimento hipernacionalista espanhol, sendo que parte dele, por necessidade ideológica, acalentava desígnios sobre a independência portuguesa.” MENESES, 2009: p. 229.

²⁵ A expressão «Politique de l'Esprit» é um dos capítulos do seu livro *Variété III* de 1932 (éd. Gallimard).

próprio Salazar falou da necessidade da propaganda, se bem que em moldes diferentes do que se passava noutros quadrantes, porque só tinha existência política aquilo que o público sabia que existia²⁶ e António Ferro, director do SPN, tinha como missão mobilizar o meio cinematográfico para a propaganda do regime. É neste contexto que António Lopes Ribeiro e José Leitão de Barros vão realizar boa parte dos seus filmes. Embora aquele se assumia mais directamente como propagandista, Leitão de Barros em filmes como *As Pupilas do Senhor Reitor* ou *Camões* apresenta uma imagem estereotipada do uso da tradição literária e da História como extensão mítica do ideal do Estado Novo, como tentaremos explicitar.

À semelhança dos capítulos anteriores, integrados na primeira parte, começaremos por fazer uma análise à ideologia do Estado Novo e ao modo como deveria ser transmitida. Tomaremos particular atenção ao culto do líder, que se revestiu de forma bem diferente do que era feito na Alemanha ou Itália, por via da distinta personalidade de Salazar em comparação com os seus dois congéneres europeus.

Um texto fulcral para aferir da reserva do ditador português é uma extraordinária entrevista, que nem sempre tem sido suficientemente valorizada (talvez por não se ter constituído como um livro autónomo), conduzida e encenada por António Ferro numa viagem de carro por Lisboa, datada de Setembro de 1938 (seis anos depois de uma outra, publicada em livro e profusamente traduzida, como uma espécie de cartilha do salazarismo, *Salazar*, de 1933) e incluída no livro *Homens e Multidões*, com o curioso título “Salazar, Princípio e Fim”,²⁷ em que se faz corresponder ao périplo pela capital uma panorâmica sobre as questões essenciais do regime, das organizações fascizantes ao anticomunismo, da estrutura corporativa à censura, das colónias ao anticapitalismo

²⁶ TORGAL in TORGAL (coord.), 2001: p. 66.

²⁷ FERRO, António. *Homens e Multidões*. Lisboa, Livraria Bertrand, s.d. [1941], pp. 195-296.

cristão, um retrato de corpo inteiro do *chefe*. Sobre a questão da acumulação da riqueza, afirmava Salazar:

Devemos guerrear, cada vez mais, a concepção materialista que leva o homem à sofreguidão da riqueza, num desporto perigoso e doentio, ainda que o vejamos, por vezes, como na América, distribuir parte da sua fortuna por instituições de que beneficiam os pobres. É mais humano e mais cristão procurar antes aquela mediania colectiva em que não são possíveis nem os miseráveis nem os arqui-milionários.²⁸

Mais determinante, porém, se revela a reacção do ditador à provocatória acusação de Ferro de não corresponder entusiasticamente à recepção popular: “Nem um gesto, nem um sorriso. Dir-se-ia quási sempre ausente. Timidez, inibição, defesa, ou – perdõe-me – orgulho?”²⁹. Ao que Salazar contrapõe:

A verdade é que não poderia adular o povo sem trair a minha consciência. Nós constituímos um regime popular, mas não um Governo de massas, influenciado ou dirigido por elas. Essa boa gente que me aclama hoje, levada por paixões momentâneas, não poderá ser aquela que tente revoltar-se àmanhã, levada por outras paixões? Quantas vezes não me tenho deixado impressionar, comover, pela sinceridade clara, indiscutível de certas manifestações! Quantas vezes não me tenho sentido interiormente abalado, sacudido com o desejo quási irresistível de falar ao povo, de lhe dizer a minha gratidão, a minha ternura. Mas quando o vou fazer, qualquer coisa me detém, qualquer coisa me diz: «Não fales! Arrastado pela emoção, pelo efémero, vais sair de ti próprio, vais prometer hoje o que não poderás fazer àmanhã!»³⁰

E a definição do *estilo Salazar* culmina numa síntese em que critica, de forma subterrânea, os excessos demagógicos e exacerbados dos seus congéneres italiano e alemão, relevando a consciência da sua *diferença*:

- Sei muito bem que lhe estou a fazer a mais impolítica confissão que um homem no meu lugar poderia fazer: sei que nesta época de paixões e de dinâmicos movimentos de massas, eu me estou a passar a muitos olhos um atestado de incapaz condutor de homens. Sei ainda perfeitamente que desprezo uma

²⁸ *Idem*, pp. 250-251.

²⁹ *Idem*, p. 288. Respeitámos naturalmente a grafia do próprio texto.

³⁰ *Idem*, p. 289.

fôrça política de primeira ordem, que certas crises de opinião pública, certas depressões, que caem sobre nós como aguaceiros impertinentes, as poderia decidir com um simples braço levantado ou com duas palavras inflamadas. Mas que fazer? Aí está uma coisa em que o meu temperamento ou a minha consciência se recusam a obedecer à voz da minha razão.³¹

Esta longa entrevista, essencial para se entender as configurações particulares do Estado Novo e do seu chefe, afirma assim a necessidade de mitigar as expressões do culto da personalidade, não incorrendo em paralelismos precipitados, de onde decorre uma outra diferença que convém sublinhar, porque se vai reflectir no tipo de filmes realizados: a natureza antibeligerante do Estado Novo por oposição ao nacional-socialismo e ao fascismo italiano, o que no ecrã se traduziu por uma muito menor importância dada ao aparato militar.

Devido à sua enorme extensão, dividimos a filmografia de António Lopes Ribeiro em duas categorias: os documentários e as ficções. A parte documental é extraordinariamente importante, porque é aquela onde a ideologia do Estado Novo se manifesta mais abertamente: como referiremos na altura, Lopes Ribeiro era uma figura incontornável no cinema português, tendo trabalhado como realizador, produtor, argumentista, montador e responsável pela locução. Esteve envolvido numa série de filmes e, apesar de em muitos deles nem sequer aparecer no genérico, analisaremos nessa Parte II, “António Lopes Ribeiro e os Labirintos do Documental”, grande parte dos seus documentários, porque são importantes fontes para caracterizar a imagem pública do Estado Novo: quatro dos filmes (conforme indicam os próprios títulos – *Ano X da Revolução Nacional – Comemoração do 28 de Maio no Funchal*, *Festas do 28 de Maio em Braga*, *Festas do 28 de Maio em Guimarães*, todos de 1936, e *Festas do 28 de Maio de 1938*) relacionam-se com comemorações de aniversários da Revolução Nacional, a *Parada da Legião e da Mocidade* (1937) com os desfiles destes dois

³¹ *Idem*, p. 290.

organismos inspiradas nas organizações paramilitares fascistas europeias e *A Segunda Viagem Triunfal* (1939, narrado pelo próprio Lopes Ribeiro) com a segunda viagem às colónias do presidente Carmona, depois de a primeira no ano anterior ter sido realizada por Lopes Ribeiro no âmbito da Missão Cinegráfica às Colónias de África.

Esta parte está subdividida em três capítulos, em que separámos os documentários feitos até ao início da guerra, os que mediarão entre 1940 e o final da presidência de Carmona (1951), e os posteriores, por onde perpassa já a decadência do regime. Realizados por António Lopes Ribeiro, analisaremos, no primeiro capítulo, sobretudo *Viagem do Chefe do Estado às Colónias de Angola e S. Tomé e Príncipe* (1939). O segundo capítulo incluirá: *As Festas do Duplo Centenário* (1940), *A Manifestação Nacional a Salazar* (1941), *A Exposição do Mundo Português* (1941) (aqui justifica-se um pequeno desvio para falarmos do caso curioso do *Exposição do Mundo Português*, uma curta-metragem a cores de F. Carneiro Mendes), *Jornal Português Nº 52 (A Manifestação a Carmona e a Salazar Pela Paz Portuguesa)* (1945) e sairemos da ordem cronológica com *10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional* (1944), onde tentaremos mostrar, também com a ajuda de alguns fotogramas, como Lopes Ribeiro se baseou, quase caricaturalmente, no *Olympia* de Riefenstahl.

Facto comum a todos estes filmes é a presença de Salazar e Carmona, e daremos realce à diferença de tratamento a que os dois são sujeitos: o primeiro como homem de acção e o segundo como figura de caução moral, mas pouco mais que decorativa. Como dissemos, muita da estratégia do Estado Novo passava por dar realce à História de Portugal e os eventos retratados em *As Festas do Duplo Centenário* e *A Exposição do Mundo Português*, destinavam-se a elevar a auto-estima nacional. Não só as imagens, como principalmente a narração hiperbólica de Lopes Ribeiro (enfatizá-la-emos sempre que se justificar, constituindo-se como uma das grandes diferenças em relação a

Riefenstahl, que não necessita do recurso à retórica da voz *off* para transmitir a sua mensagem) jamais se cansam de glorificar os feitos dos portugueses no passado e a presença de Portugal no Mundo através das colónias africanas. Estes eventos serviam igualmente naquela altura (início dos anos 40) para marcar a diferença de Portugal em relação a uma Europa em guerra.

O recurso excessivo à voz *off* que, de certo modo, modifica a imagem obrigou-nos a incluir na análise visual, que procurámos fazer, abundantes citações, entre aspas, dos comentários, sem os quais a leitura dos filmes estaria inevitavelmente incompleta.

A presença portuguesa noutros continentes é precisamente realçada *in loco* no acompanhamento das duas viagens que Carmona, o presidente da República, efectuou às colónias. Tanto em *Viagem do Chefe do Estado às Colónias de Angola e S. Tomé e Príncipe* como em *A Segunda Viagem Triunfal*, há a tentativa de mostrar uma enorme ligação à metrópole por parte da “população indígena” e a veneração que demonstram por Carmona, recebido sempre por grandes multidões, exemplifica-o bem. Apesar de estar ausente em termos físicos, a figura de Salazar é quase omnipresente, seja através da narração de Lopes Ribeiro, seja através de alguns cartazes de locais que faziam questão de o saudar.

A glorificação do regime também passava pelo culto do líder e *A Manifestação Nacional a Salazar e Jornal Português N° 52 (A Manifestação a Carmona e a Salazar Pela Paz Portuguesa)* inserem-se nessa estratégia. Apesar do seu carácter reservado e com evidente défice de dotes oratórios, Salazar foi alvo de grandes manifestações de apoio, em que Lopes Ribeiro não se coíbe de repetir várias vezes o quanto os portugueses lhe estavam gratos. A mensagem que se quer transmitir é que Salazar era apenas um homem do povo, mas, como analisaremos em pormenor, o destaque que a realização de Lopes Ribeiro lhe dá mostra que não era bem assim, embora Lopes

Ribeiro nunca endeuse Salazar como, por exemplo, Riefenstahl faz com Hitler. Este é filmado sob todos os ângulos, enquanto Salazar é geralmente retratado sempre no mesmo plano enquanto discursa, plano esse que nunca é demasiado aproximado.

Quase encerraremos³² este segundo capítulo com *10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional*, o *Olympia* português. Como é referido pela narração de Lopes Ribeiro, esta grande festa pretendia mostrar que os tempos de parecer “impossível apresentar em Portugal semelhante espectáculo” estavam distantes. A inspiração vinha claramente de Riefenstahl (tal como já tinha acontecido em *Parada da Legião e da Mocidade*), mas demonstraremos igualmente como uma diferença ideológica entre os dois regimes se reflecte em ambos os filmes: o tratamento do corpo humano em Riefenstahl não tem correspondência alguma em Lopes Ribeiro. Enquanto a cineasta alemã procura em permanência o corpo perfeito, através de diversos ângulos de câmara que salientam as suas diferentes curvaturas, a preocupação estética de Lopes Ribeiro nunca passou por aí: raros são os grandes planos em *10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional* e todos os corpos são tratados da mesma maneira, ou seja, filmados em plano médio ou plano americano.

Coincidentemente com o falecimento de Carmona em 1951, o regime e o tom dos filmes mudam. Faremos uma breve resenha do contexto político da altura para melhor percebermos a alteração na maneira como Salazar e o regime eram retratados, nomeadamente as dificuldades na substituição de Carmona e as relações difíceis entre o Presidente do Conselho e o novo Presidente da República, Craveiro Lopes (que levaram a que este só cumprisse um mandato na presidência). Em *A Celebração do 28 de Maio de 1952* (1952), ainda se vislumbram alguns projectos futuros semelhantes aos dos

³² O capítulo 2 terminará, de facto, com uma breve apresentação de aspectos não cinematográficos, mas que se prendem com a importância da iconografia popular no respeitante ao culto da personalidade, transversal a grande parte do salazarismo, embora com compreensível incidência no período que vai até ao fim de guerra, o abrangido por estes dois capítulos, até pela comparação esboçada, em certos casos, com regimes autoritários congéneres.

filmes anteriores, mas em *O Jubileu de Salazar* (1953), *30 Anos Com Salazar* (1957) e *Salazar e a Nação* (1958) a glorificação do regime é realizada retrospectivamente, focada em demasia nos projectos passados do Estado Novo e muito pouco no futuro, escamoteando-se de igual modo em todos estes o que podia ser prejudicial à imagem e à sobrevivência do regime (as presidenciais de 1958, a actividade da PIDE e a guerra colonial, só para citar exemplos mais emblemáticos). Destes quatro filmes, só o segundo não foi realizado por Lopes Ribeiro, sendo os dois últimos predominantemente remontagens de documentários seus anteriores, com a narração a deixar de estar a cargo de Lopes Ribeiro. Pela sucessiva repetição de imagens, pela figura envelhecida de Salazar e até pela ausência da narração cheia de vitalidade de Lopes Ribeiro, sente-se nestes filmes uma falta de crença no futuro que espelhava o que se passava no seio do próprio regime.

Concluiremos a análise da parte documental de Lopes Ribeiro com o esclarecedor *Portugal de Luto na Morte de Salazar* (1970), filme que se distingue dos demais logo à partida pelo uso da cor (com algumas sequências a preto-e-branco, cuja relevância focaremos): trata-se da última tentativa de instituir Salazar como símbolo da Nação e “homem simples”, que inclusive quis ser enterrado numa campa rasa na sua terra natal, mas, se é verdade que se vê uma multidão presente nas cerimónias fúnebres, essa imagem estava bem longe de corresponder ao desejo da maioria do país, como foi provado apenas quatro anos depois.

Passaremos de seguida para os filmes ficcionais de Lopes Ribeiro, no que constituirá o primeiro capítulo da parte terceira, que agruparemos em três categorias distintas: os propagandísticos, *A Revolução de Maio* (1937) e o *Feitiço do Império* (1940); as comédias escapistas, *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1941, realizado por Ribeirinho) e *A Vizinha do Lado* (1945); e as adaptações dos clássicos da

literatura, *Amor de Perdição* (1943), *Frei Luís de Sousa* (1950) e *O Primo Basílio* (1959), que preconizam uma determinada ideia de Portugal.

Os dois primeiros constituem um claro caso de documentários mascarados de ficção, porque o importante em ambos é fazer a apologia do regime e da sua obra.³³ *A Revolução de Maio* foi inclusivamente escrito em conjunto por Lopes Ribeiro e António Ferro, sob pseudónimos, e segundo disse o próprio realizador, para além de mostrar admiração pelo Homem, deveria servir a política de Salazar. *O Feitiço do Império* foi descrito pela imprensa da época como um “filme documental romanceado de grande metragem”. A mensagem ideológica de ambos é complementar: no primeiro caso, tenta mostrar-se como Portugal é um país próspero e pacífico, em que mesmo um contestatário (embora retratado com enorme benevolência) é forçado pela *realidade* a mudar de ideias quanto a uma possível alteração de regime; no segundo, contemporâneo da II Guerra Mundial, Portugal é visto como um país que conseguiu unir em paz as suas colónias sob uma única bandeira, e em que a diferença entre estas e a metrópole tende a ser esbatida (“estar cá ou lá é tudo a mesma coisa” é a última fala que se ouve no filme). Envoltas em duas histórias de amor, Lopes Ribeiro insere imagens documentais de exaltação do regime, mas nenhum dos filmes foi grande sucesso de bilheteira e esta fórmula de mistura entre ficção e realidade não mais foi aplicada por ele no futuro, questão que, aliás tentaremos complexificar e discutir.

Tidos como grandes sucessos da altura (discutível, como veremos) foram as comédias escapistas: *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1941) e *A Vizinha do Lado* (1945). O segundo foi realizado pelo irmão de Lopes Ribeiro, Francisco Ribeiro (Ribeirinho), mas co-escrito e produzido por ele próprio. Nesta parte da tese, e tratando-se de filmes sobejamente conhecidos, não se justificava fazer uma análise tão

³³ Tanto assim é que *A Revolução de Maio* foi remontada pelo próprio Lopes Ribeiro, numa versão para distribuição no mercado brasileiro e reduzida a menos de um terço (41’ vs. 133’ da duração original) com as imagens documentais a ocuparem a maior parte do tempo, sobrando muito pouco do enredo.

pormenorizada de cada cena e, portanto, focalizar-nos-emos inicialmente no aspecto que constitui o objectivo primeiro destas películas: uma certa alienação do espectador, em plena II Guerra Mundial, nada despidiéndose ao regime já que visava assegurar a sua própria sobrevivência e a visão de uma sociedade idealizada segundo o modelo do Estado Novo. Todos estes filmes decorrem em espaços relativamente pequenos, quase microcósmicos, onde o sentido de comunidade é muito forte e a presença da autoridade praticamente desnecessária. Os problemas quase se resumem aos do foro amoroso, mas no final (com ou sem par) todas as personagens ficam felizes. O retrato feminino é naturalmente conforme à imagem da mulher no Estado Novo: mesmo que algumas personagens trabalhem, o seu objectivo último é quase sempre a constituição da família através do casamento com vista à assunção do papel de mãe e dona de casa. Por último, prestaremos atenção aos elementos propagandísticos que, mesmo em pequeno grau, não deixam de se encontrar presentes.

Encerraremos esta nossa leitura dos filmes de Lopes Ribeiro pelas suas adaptações de obras literárias portuguesas: *Amor de Perdição* (1943), *Frei Luís de Sousa* (1950) e *O Primo Basílio* (1959) são todos muito semelhantes aos textos originais, mas estão igualmente conformes à “visão saudosista e rural” preconizada pelo Estado Novo. Todos eles têm o seu cerne na família, repositório de honradez e princípios inalienáveis, mesmo que isso determinasse o risco da própria vida dos personagens. Esses valores de honradez e princípios eram naturalmente caros ao próprio Salazar, que sempre cultivou a sua imagem de “homem honesto”. Aliás, os problemas das personagens nos três filmes decorrem da desagregação familiar, facto que justificava a importância que a estabilidade familiar tinha para o Estado Novo.

José Leitão de Barros foi bastante menos prolixo que Lopes Ribeiro no que respeita à realização, mas a sua inclusão neste estudo, precisamente no segundo capítulo

da terceira parte (que, por razões estruturais, engloba a ficção dos dois realizadores), justifica-se por três razões: a importância que o próprio António Ferro lhe deu (“o grande valor positivo do cinema português”);³⁴ por ser o caso mais nítido em Portugal de manutenção de um universo autoral no contexto do cinema de propaganda; e pela ideia de portugalidade do Estado Novo que é veiculada especialmente nos seus filmes históricos, de certo modo inspirados no *peplum* italiano (Lopes Ribeiro fala da “exaltação dos valores tradicionais de Portugal e do seu povo”³⁵ que emana da sua obra), mas também num conhecimento cosmopolita do cinema histórico.

A descrição da sua carreira fora do cinema é importante para melhor compreender o seu universo: Leitão de Barros formou-se em Arquitectura, foi professor de liceu de Desenho e Matemática, jornalista, crítico de arte, pintor, autor teatral e cenógrafo, ligando-se ainda às Artes Gráficas e Fotografia, e encenando grandes eventos (as marchas dos bairros nos Santos Populares e o Cortejo Histórico das Festas Centenárias de Lisboa, por exemplo). Por isto mesmo, a utilização da expressão *mise-en-scène* para falar da sua obra cinematográfica não poderia ser mais pertinente, pois ela vai ser influenciada por todas estas actividades. Ao contrário de Lopes Ribeiro, Leitão de Barros foi distinguido internacionalmente e mais que uma vez (*Ala-Arriba!* premiado em Veneza, *Inês de Castro* pelo governo espanhol e presença de *Camões* na selecção oficial de Cannes), o que dá bem conta da sua relevância para a imagem externa do cinema português.

Fosse ou não devido à sua formação multifacetada, o que é facto é que não é fácil separar a obra de Leitão de Barros entre não-ficção e ficção, como fizemos com a de Lopes Ribeiro. Assim sendo, optámos por dividi-la em grupos temáticos, que ajudam igualmente a estabelecer o seu universo autoral: filmes sobre o mar e os pescadores

³⁴ FERRO, António. *Hollywood, Capital das Imagens*. Lisboa, Portugal-Brasil, s. d. [1931], p. 124.

³⁵ LOPES RIBEIRO, António. “Retrato tirado pelo natural” in MATOS-CRUZ, José de (org.). *J. Leitão de Barros*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982: p. 9.

[*Nazaré, Praia dos Pescadores* (1929), *Maria do Mar* (1930), *A Pesca do Atum* (1939), *Póvoa de Varzim* (1942) e *Ala-Arriba!* (1942)], filmes vincadamente propagandísticos [*Legião Portuguesa* (1937), *Mocidade Portuguesa* (1937), *Lisboa e os Problemas do seu Acesso* (1944), *A Última Rainha de Portugal* (1951), *As Comemorações Henriquinas* (1960), *A Ponte da Arrábida sobre o rio Douro* (1961), *Escolas de Portugal* (1962) e *A Ponte Salazar sobre o rio Tejo em Lisboa em 1966* (1966)], filmes sobre figuras históricas [*Bocage* (1936), *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946)] e outras longas-metragens ficcionais [*A Severa* (1931), *As Pupilas do Sr. Reitor* (1935), *Maria Papoila* (1937), *Varanda dos Rouxinóis* (1939) e *Vendaval Maravilhoso* (1949)]. Da totalidade da sua obra, só não analisaremos os filmes feitos durante a I República [*Malmequer* (1918), *Mal de Espanha* (1918) e *Sidónio Pais – Proclamação do Presidente da República* (1918)], o *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930), realizado ainda antes da instauração do Estado Novo³⁶ e claramente inspirado nas *sinfonias urbanas* da década de 20,³⁷ e o *Relíquias Portuguesas no Brasil* (1959), um filme considerado perdido.

Analisaremos as características constantes (mar como personagem, mercado como ponto de encontro e local de expiação, crianças como herdeiras da tradição da pesca, importância dos anciãos, funções da rede de pesca) que nos permitem formar o grupo de filmes sobre o mar e os pescadores. Prestaremos igualmente atenção de forma mais detalhada às semelhanças entre os dois filmes de ficção (*Maria do Mar* e *Ala-Arriba!*), nomeadamente ao facto de ambos versarem sobre relações conflituosas entre famílias e o salvamento marítimo como causa principal de união dos casais. Por último,

³⁶ Recordemos que o objectivo primeiro deste estudo é analisar a existência ou não de um universo autoral de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no contexto do cinema de propaganda. Portanto, a análise de um filme que foi feito fora do período do Estado Novo e sem ligações temáticas com outros filmes não nos pareceu pertinente.

³⁷ A influência destas *sinfonias urbanas* ver-se-á também em ambos os filmes sobre as pontes já no final da sua carreira e referi-las-emos na altura.

justificaremos a razão de considerarmos *Nazaré*, *Praia dos Pescadores* e *A Pesca do Atum*, como preâmbulos de *Maria do Mar* e *Ala-Arriba!*, sendo *Póvoa de Varzim* um caso mais à parte por ser um fresco sobre o desenvolvimento industrial e a modernização da vila.

Feita a descrição de um conjunto de características recorrentes que perpassam sobre estes filmes de Leitão de Barros começa a tornar-se evidente que estamos perante uma obra coerente que se vai solidificando e desenvolvendo a pouco e pouco. Assim sendo, justifica-se nesta altura a introdução da problemática do realizador enquanto autor, porque nos parece bem mais evidente em Leitão de Barros do que em Lopes Ribeiro. Faremos uma pequena contextualização do movimento que os membros dos *Cahiers du Cinéma* iniciaram em França nos anos 50, seguido nos EUA por Andrew Sarris, com vista a atribuir ao realizador de cinema um estatuto semelhante ao de um pintor, músico ou escritor, e das premissas que tornam o realizador um ‘autor’: veremos nestes dois filmes de ficção de Leitão de Barros planos muito semelhantes que constituem uma possível marca do seu estilo pessoal.

O segundo grupo de filmes é constituído por documentários com uma forte matriz ideológica associada ao Estado Novo. Analisaremos com cuidado *Legião Portuguesa* e *Mocidade Portuguesa*, em que as semelhanças com Riefenstahl são por demais evidentes, nomeadamente nas cenas nos acampamentos daquelas duas organizações e na própria encenação das paradas (embora naturalmente numa escala de muito menor dimensão), com natural destaque à presença de Salazar e Carmona. Em *Lisboa e os Problemas do seu Acesso*, faz-se um ponto de situação do trânsito na cidade e das obras que o Estado Novo estava a realizar para o melhorar. *A Última Rainha de Portugal* mostra-nos a rainha D. Amélia, viúva de D. Carlos, pouco antes do seu falecimento, a agradecer a Salazar. E é o último filme de Leitão de Barros em que se

dá um destaque relevante às figuras de proa do Estado Novo. Nos restantes, é bastante perceptível o declínio do regime, seja pela ausência total do Presidente do Conselho e do da República (tal como em *As Comemorações Henriquinas*, que celebram o quinto aniversário da morte do Infante, e em *Escolas de Portugal* onde são apresentados os números do desenvolvimento escolar), seja pela presença das suas figuras já muito envelhecidas e sem a vitalidade dos filmes primeiros de Lopes Ribeiro (em *A Ponte da Arrábida sobre o rio Douro* e *A Ponte Salazar sobre o rio Tejo em Lisboa em 1966*, ouve-se música de fundo no lugar dos discursos de inauguração).

O terceiro conjunto de filmes reúne aqueles em que se evidencia mais a influência do *peplum* italiano: *Bocage*, *Inês de Castro* e *Camões* são *biopics* sobre figuras reais da história de Portugal, que apresentam um certo conceito de *portugalidade* (consubstanciado no espírito, carácter e verdade psicológica da personagem principal) que interessava ao Estado Novo divulgar. Por isso mesmo, estes três filmes foram grandes produções que gozaram de verbas que raramente estiveram ao dispor do cinema português. Em todos eles, as características das personagens principais, suas virtudes e defeitos, são reveladas logo desde o início dos filmes, não havendo lugar a tergiversações. No entanto, como seria de esperar, as virtudes ultrapassam em larga medida os defeitos e, levadas a situações limites, as personagens agem sempre com rigor ético, embora revelem por vezes uma certa fragilidade. Tudo isto promove uma ideia de Nação que era cara ao Estado Novo: Portugal como um país honesto, com as contas em dia e cuja (pequena) dimensão não foi impedimento para conseguir grandes feitos no passado. Por outro lado, a monumentalidade, o retrato dos heróis e o ambiente medieval (de *Inês de Castro*) remetem estes filmes para o imaginário do *peplum* italiano.

Finalmente, debruçar-nos-emos sobre a restante ficção de longa-metragem de Leitão de Barros: *A Severa*, *As Pupilas do Sr. Reitor*, *Maria Papoila*, *Varanda dos Rouxinóis* e *Vendaval Maravilhoso*. Destinados ao chamado ‘grande público’, tanto por causa dos temas (touradas, fado, ciclismo) como por serem interpretados por nomes muito conhecidos (Mirita Casimiro e Amália Rodrigues, por exemplo), estes filmes englobavam-se na estratégia de Leitão de Barros, que refere que o aspecto mais marcante do cinema era ser um espectáculo para as grandes massas. Não obstante isto, encontram-se algumas linhas condutoras em todos eles, como por exemplo a dicotomia cidade-campo e o discurso subalternizador do papel da mulher, tema que era igualmente subjacente ao próprio Salazar.

Concluiremos este capítulo precisamente com a questão autoral, através da análise das características que perpassam especialmente pelos filmes de ficção de Leitão de Barros e que permitem vislumbrar uma coerência na sua obra, com particular incidência na dificuldade da instauração do núcleo familiar (por oposição das respectivas famílias, por diferentes estratos sociais, por distintos sucessos profissionais ou por amores em duplicado) e na recorrência da dança como reflexo do estado de alma das personagens.

Pretendendo este ser um trabalho sobre o modo como as ideologias ditatoriais se reflectem ou não em filmes de realizadores emblemáticos dos respectivos regimes, julgámos conveniente fazer a bibliografia contextual incidir predominantemente em livros e artigos onde se faça uma análise desses mesmos regimes para melhor conhecermos que imagem pública eles pretendiam transmitir. O objectivo desta tese não é escarpelizar os aspectos positivos e os inúmeros negativos da ideologia salazarista ou tentar verificar a existência de diferentes faces do regime. Esta é uma tese sobre cinema e sobre como os filmes são também inevitavelmente um retrato da sociedade onde estão

inseridos, a qual é condicionada, obviamente, pela ideologia dominante. É claro que podem revelar uma posição contrária a essa mesma ideologia, mas isso não é manifestamente o caso de Lopes Ribeiro e de Leitão de Barros.

Poder-se-á questionar a pertinência de um estudo muito focado no passado e qual a sua relevância nos dias de hoje. Para além do facto mais óbvio de a História ser um processo em contínuo e, para se compreender o presente, ter necessariamente de se prestar atenção ao passado, o que nos interessa mais aqui é escarpelizar de que modo a propaganda do regime se reflectiu nestes filmes, propaganda essa bastante menos dissimulada do que hoje em dia.

Por último, gostaríamos de voltar a elucidar um aspecto metodológico deste trabalho, que, como já referimos, tem de dar conta de imagens e sons comentando e modificando as imagens: dado que iremos proceder a uma leitura muito aproximada de alguns filmes, sempre que não houver notas de rodapé que remetam para a correspondente bibliografia, as aspas referir-se-ão ou à voz *off* do narrador ou às falas das próprias personagens.

Quanto às ilustrações inseridas no corpo do trabalho: os fotogramas foram retirados das cópias mencionadas na filmografia, sempre que possível junto ao seu comentário escrito, de forma a evitar uma pouco prática (porque de mais difícil consulta) lista final de figuras, a menos que haja uma referência em contrário, que permitirá localizar a sua origem; no que respeita a selos de correio, caixas de fósforos, postais ilustrados e outros objectos marcaremos a sua proveniência na página em que os inserirmos.

PARTE I

CINEMA E PROPAGANDA NOS REGIMES TOTALITÁRIOS: TRÊS CASOS PARADIGMÁTICOS

1. Leni Riefenstahl e a Arte da Propaganda

1.1. O cinema propagandístico alemão

Durante a primeira metade do século XX, cinema e propaganda mantiveram uma relação muito estreita e, especialmente em regimes totalitários, o cinema era um meio privilegiado para expressar e transmitir a ideologia dominante. Sendo o cinema a arte da manipulação por excelência, tudo é construído e mediado, o que permite que se comuniquem determinadas imagens ao imaginário das pessoas. Na sala de montagem, as imagens quando coladas a outras ganham um novo significado, como Kuleshov exemplificou tão bem. Por isso, o cinema foi durante bastante tempo a arte perfeita para servir determinados propósitos.

Quando se fala em cinema e propaganda, torna-se impossível não se referir o caso alemão no período nacional-socialista. Talvez nunca antes, nem depois, um regime tenha dado tanta importância ao cinema como meio de propaganda para veicular a sua ideologia. A utilização das artes, e particularmente do cinema, como meio preferencial de sustentação e expansão ideológica do regime era algo que esteve sempre na mente dos seus responsáveis, quer fosse de forma encapotada ou não, e aqui as opiniões dividiam-se dentro do próprio partido nacional-socialista.

Hitler apresentava-se como o salvador da Alemanha e pensava que o cinema o poderia ajudar nesse desiderato: a sétima arte constituiria veículo importante para difundir uma certa imagem junto da população. Nas suas próprias palavras:

Je veux me servir du cinéma comme instrument de propagande, de telle manière que le public soit clairement conscient que ce qu'il va voir est un film politique. Cela me rend malade de voir de la

propagande politique se dissimuler sous une forme artistique. Que ce soit de l'art, ou de la politique, l'un ou l'autre.³⁸

Curiosamente, o seu Ministro da Propaganda, Joseph Goebbels, tinha uma visão diferente acerca da utilização do cinema, enquanto veículo de propaganda. Não que o cinema não devesse estar nas mãos do Estado, como é óbvio (“l'autonomie du film est une chose inadmissible, à laquelle aucun gouvernement ne doit consentir”),³⁹ mas no sentido em que a arte e a propaganda deveriam estar misturadas para que esta produzisse os efeitos desejados, ou seja, segundo ele: “propaganda becomes ineffective the moment we are aware of it.”⁴⁰

Neste sentido, e como o cinema se perfilava como fundamental (“one of the most modern and far-reaching media that there is for influencing the masses”),⁴¹ Goebbels defendia que os filmes deveriam mostrar o ambiente do nacional-socialismo em vez de serem muito explícitos na difusão da sua ideologia. O que vai ao encontro das definições de propaganda, todas elas bastante parecidas, de Garth S. Jowett e Victoria O'Donnell (“propaganda is the deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behaviour to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist”),⁴² de Richard Taylor (“an attempt to influence the public opinions of an audience through the transmission of ideas and values”)⁴³ e de Oliver Thomson (“utilização por um grupo de pessoas de todo o tipo de técnicas de comunicação com o fim de obter alterações de atitude ou de comportamento

³⁸ INFELD, Glenn B. *Leni Riefenstahl et le 3e Reich – Cinéma et idéologie 1930-1946*. Paris, Seuil, 1978, p. 97. (Original: *Leni Riefenstahl - The Fallen Film Goddess*. Crowell, 1976.)

³⁹ MAAREK, Philippe J. “Les Cinémas Fascistes” in *Cinématographie*, n° 30, Set. 1977, p. 24.

⁴⁰ TEGEL, Susan. *Nazis and the Cinema*. London, Hambledon Continuum, 2007, p. 19.

⁴¹ TAYLOR, 1998: pp. 15-16.

⁴² JOWETT, Garth S.; O'DONNELL, Victoria. *Propaganda and Persuasion*. Thousand Oaks, London and New Delhi, Sage Publications, 2006, p. 7.

⁴³ TAYLOR, 1998: p. 15.

entre outro grupo de pessoas”).⁴⁴ Para David Welch, se assim fosse, lançando as sementes dos valores e crenças existentes, o cinema poderia fazer com que o pensamento das massas fosse ao encontro dos “elements of Nazi philosophy as German nationalism, the superiority of the Aryan race, the Volk community, elitism and militarism.”⁴⁵

Há ainda uma outra razão pela qual o cinema foi usado para impor ideias políticas: era naquela altura a mais controlável das artes. O dinheiro tinha uma importância fulcral no cinema, porque sem ele não se faziam filmes.⁴⁶ Obviamente que isto tornava o cinema muito dependente daqueles que tinham dinheiro suficiente para serem os seus financiadores, os quais naturalmente controlavam a produção dos filmes. Em muitos países, o principal destes financiadores era o Estado.

Goebbels queria que os filmes fossem um espelho da sociedade contemporânea. No seu diário, afirmou que o propagandista deveria ser capaz de calcular *a priori* o efeito psicológico.⁴⁷ Para a propaganda atingir os objectivos pretendidos, um tema não poderia ser repetido até à exaustão, existindo um ponto óptimo de equilíbrio a partir do qual a sua eficácia começava a diminuir.

Esta posição de Goebbels diferente da de Hitler talvez não seja de estranhar, dado que a sua visão era certamente influenciada pela sua formação académica. A perspectiva do Ministro da Propaganda era mais global do que a do líder e permitia-lhe, inclusive, apreciar os filmes de Eisenstein. Goebbels considerava que o poder de

⁴⁴ THOMSON, Oliver. *Uma História de Propaganda*. Lisboa, Temas e Debates, 2000, p. 19.

⁴⁵ WELCH, David. *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*. London, I.B. Taurus & Co Ltd, 2007, revised edition (first published by Oxford University Press, 1983), p. 38.

⁴⁶ Hoje em dia, com o advento do digital, as coisas transformaram-se radicalmente e já se conseguem fazer filmes com muito menos dinheiro.

⁴⁷ WELCH, 2007: p. 80.

persuasão do cinema era tão grande que alguém que não tivesse já uma ideologia sólida poderia tornar-se bolchevique ao ver o *Bronenosets Potemkin*.⁴⁸

Em regra, a maior parte dos filmes do Terceiro *Reich* eram de carácter popular, os chamados filmes de diversão e escapistas (o que se acentuou durante a Segunda Guerra Mundial), e tinham a sua fórmula específica de sucesso: eram protagonizados por estrelas conhecidas, com músicas que ficavam no ouvido e valores de produção atractivos. A este propósito, os números apresentados pelo compêndio do sociólogo do filme Gerd Albrecht (*Nationalsozialistische Politik*) são esclarecedores: das 1094 longas-metragens realizadas entre 1933 e 1945, 941 são produções genéricas (523 comédias e musicais, 295 melodramas e *biopics*, e 123 filmes de detectives e épicos de aventuras).⁴⁹ Para se compreender a ideia que os mais altos responsáveis do regime tinham do cinema, torna-se necessário lançar um olhar sobre a indústria de cinema alemã na época da subida ao poder por parte dos nazis.

Segundo defende Eric Rentschler, o que Goebbels queria era criar um cinema alemão popular que pudesse ser não só rentável e que divertisse as pessoas, mas também que fosse útil em termos ideológicos e políticos.⁵⁰ Outra das metas do ideólogo do regime era ter não só um cinema que pudesse ao mesmo tempo satisfazer o mercado interno como também funcionar como um emissário no estrangeiro. Num dos seus primeiros discursos como Ministro da Propaganda, Goebbels afirmou que o cinema alemão tinha a função de conquistar o mundo sendo a vanguarda das tropas nazis.⁵¹ No entanto, isto tinha de ser feito de forma sub-reptícia, já que os filmes deveriam emocionar os espectadores sem aparentemente terem muito a ver com agendas políticas

⁴⁸ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Politics and Film*. London, Studio Vista, 1971, p. 46.

⁴⁹ RENTSCHLER, Eric. *The Ministry of Illusion – Nazi Cinema and its Afterlife*. London, Harvard University Press, 1996. p. 7.

⁵⁰ *Idem*, p. 215.

⁵¹ WELCH, 2007: p. 1.

ou partidárias, de tal forma que não mostrariam emblemas nazis, discursos de Hitler ou slogans partidários.⁵²

Apesar desta vontade de expansão internacional, o que é facto é que o cinema alemão deste período esteve longe de entusiasmar o público estrangeiro, suscitando naturalmente uma hostilidade crescente à ideologia nazi, e as vendas internacionais de filmes alemães decresceram em vez de aumentarem. Em 1929, 1/3 dos custos de 200 filmes eram suportados pela sua exportação. Em 1934-35, essa mesma exportação só representava 8% dos proveitos da indústria e no período de 1938-39 tal número baixou para 7%.⁵³ Não foi só a este nível que a ideologia nazi afectou a indústria cinematográfica interna: vários artistas com reconhecimento internacional foram obrigados a (ou quiseram) abandonar o país e os filmes alemães tornavam-se cada vez mais *patriotas* e nacionalistas. Com o intuito de crescentemente controlar a produção cinematográfica, o regime nacional-socialista promoveu a concentração de produtores: em 1933 havia 56, enquanto em 1939 esse número baixou para 17:⁵⁴ só entrava na indústria quem fosse aprovado pelos nazis, o que naturalmente fez com que todos os judeus fossem desde cedo excluídos.

Com o progressivo controlo dos meios de produção pelo Estado e com o início da Guerra, e o consequente aumento de salas disponíveis para exibição de filmes nacionais, porque as importações de estrangeiros eram naturalmente mais difíceis, o número de bilhetes aumentou, mas a indústria alemã não tinha meios para produzir filmes em número suficiente para alimentar todas as salas e por isso a solução foi nacionalizá-la de vez.

⁵² RENTSCHLER, 1996: p. 19.

⁵³ WELCH, 2007: p. 24.

⁵⁴ MAAREK in *Cinématographie*, nº 30: p. 24.

Apesar de a tipologia de Philippe J. Maarek não se aplicar exclusivamente ao cinema alemão, é útil introduzirmos aqui o modo como para este autor se divide a actuação intelectual do cinema fascista:

1) Diversão. Este tipo de cinema serviu na Alemanha para tentar fazer esquecer a guerra, pretendendo-se que a opinião pública ficasse distraída e não pensasse nela;

2) Veracidade. Os filmes propagandísticos eram muitas vezes rotulados de veracidade objectiva (*Der Ewige Jude / O Judeu Eterno* e *Jud Süß / Judeu Süss*)⁵⁵ nos jornais. O enquadramento histórico em que eram apresentados encontrava-se naturalmente deformado de forma discreta;

3) Caricatura. Os inimigos eram invariavelmente apresentados sobre a forma caricatural: carecas, gordos, velhos, bêbados, etc.⁵⁶

O resultado desta propaganda era um processo enfático que fazia com que Serge Tchakotine comparasse o nazismo ao cão de Pavlov.⁵⁷ A simbologia toda que aparecia (suásticas, bandeiras, tarjas) destinava-se a obter uma reacção dos espectadores. A própria música era inspirada em antigos temas folclóricos, mas com letras novas mais adaptadas ao regime. Havia igualmente uma imagem arquitectural das massas que vinha do ornamentalismo sumptuoso de Fritz Lang (especialmente *Die Nibelungen* e *Metropolis*), incluindo a utilização das linhas de força de Eisenstein (principalmente as linhas rectas e os ângulos direitos que sublinhavam essa mesma força).

Estes factores contribuíam todos para o que Goebbels apelidava de “orchestra principle”:⁵⁸ a maneira polifónica como os filmes nazis direccionam a percepção ao encontro de uma realidade construída, como as imagens e os sons trabalham na

⁵⁵ Tradução literal, porque os filmes nunca estrearam comercialmente em Portugal. Ambos de 1940, realizados por Fritz Hippler e Veit Harlan, respectivamente.

⁵⁶ MAAREK, Philippe J. “Les Cinémas Fascistes” in *Cinématographie*, n° 32, Nov. 1977, p. 30.

⁵⁷ TCHAKOTINE, Serge. *Le Viol des Foules par la Propagande Politique*. 1ª ed., 1938, 2ª ed., Gallimard, 1952 citado em *idem*, p. 33.

⁵⁸ RENTSCHLER, 1996: p. 20.

construção de um espectro da experiência humana e apresentam uma visão do mundo que procura controlar tudo é o que é verdadeiramente mais importante no cinema do Terceiro *Reich*.

Este “princípio de orquestra” só funcionava se fosse em termos colectivos. E é nisso que, de acordo com Furhammar e Isaksson, a propaganda se distingue da publicidade.⁵⁹ Enquanto esta é dirigida ao *eu*, aquela é ao *nós*. Este sentimento de *nós* é um objectivo a atingir e uma arma a utilizar, porque tem a tendência para estabelecer fronteiras da comunidade, fora das quais existe o perigo e a ameaça dos outros. Concomitantemente com isso, surge reforçada a proximidade entre os membros da comunidade. No entanto, e ainda segundo Furhammar e Isaksson, a imagem do outro veiculada pela propaganda tinha que ser de uma simplicidade estilizada,⁶⁰ porque se o inimigo fosse representado sem distorções, revelaria em todo o seu esplendor quer a sua força quer a sua fraqueza: a subtileza e o realismo dão azo às comparações.

Apesar disto, o próprio Hitler não tinha em muito boa conta este *nós*. Segundo o *Führer*, as massas eram pouco inteligentes, acríticas e esquecidas, e a propaganda devia ser o mais ajustada possível a tal circunstância. Deveria limitar-se a um pequeno número de pontos, a poucas ideias passíveis de conversão em *slogans* e posteriormente trabalhadas na consciência colectiva.⁶¹ Dito isto, a imprensa desempenhava um papel fundamental na apresentação dos filmes propagandísticos ao público, porque tinha que passar essa tal mensagem simples, repetida várias vezes. De acordo com Welch, os filmes eram explicados tendo a conta a ideologia nazi e as suas peripécias eram relacionadas com acontecimentos políticos que estivessem a suceder nessa altura.⁶²

⁵⁹ FURHAMMAR e ISAKSSON, 1971: p. 186.

⁶⁰ *Idem*, p. 201.

⁶¹ *Idem*, p. 39.

⁶² WELCH, 2007: p. 264.

Os temas recorrentes nos filmes de propaganda nazi eram os que caracterizavam o regime nacional-socialista: uma liderança carismática, nacionalismo, racismo, ênfase no povo, anti-semitismo, destaque da violência e da força, e um apelo à unidade nacional.⁶³ Para além disso, os filmes tinham igualmente uma função educacional de apresentar a nação de uma forma positiva.

Rentschler secunda esta opinião, ao afirmar que os filmes nazis circulavam numa complexa teia tecnológica que se destinava a controlar o pensamento e a razão.⁶⁴ O Terceiro *Reich* foi a primeira ditadura mediática que tentou ocupar e controlar todos os níveis de percepção, com o objectivo de dominar todos os momentos da vida do ser humano. Para conseguir isso, os filmes nacional-socialistas adoptaram estratégias do cinema clássico, nomeadamente a motivação das personagens, os códigos de realismo e as estruturas de desenvolvimento dramático e sua conclusão: era um cinema consagrado a uma espécie de ilusionismo.

O regime nacional-socialista foi lesto a perceber que os efeitos políticos não poderiam advir somente das expressões e *slogans* políticos. O entretenimento, o espectáculo e a diversão eram igualmente meios muito eficazes para passar a sua mensagem, segundo Rentschler, uma ilação a tirar do cinema nazi é que o entretenimento pode ser muito mais do que um simples prazer inócuo.⁶⁵ Ele vai inclusive mais longe ao afirmar que a morte e a devastação produzidas pelo Estado Nacional-Socialista não teria sido possível sem a “Goebbels’ dream machinery.”⁶⁶

Welch conclui que o resultado da política para o cinema do Ministro da Propaganda foi um sistema monolítico de controlo e produção, que mantinha os lucros, aumentava o número de espectadores, tinha uma produção eficiente em termos técnicos,

⁶³ *Idem*, p. 265.

⁶⁴ RENTSCHLER, 1996: p. 217.

⁶⁵ *Idem*, p. 222.

⁶⁶ *Idem*, p. 223.

mas que em última instância contribuiu muito pouco para o desenvolvimento estilístico da história do cinema.⁶⁷

Precisamente falando em estilismo, para Rentschler, a estética nazi procurava com a sua violência emocional, que espanta e cativa quem a vê, tornar as audiências suas reféns.⁶⁸ No entanto, o regime não governava somente com a força exterior, mas também controlava os seus cidadãos por meios internos, o que fazia com que o que era popular tivesse um papel importante e ubíquo na vida do dia-a-dia. Neste sentido, a ditadura nacional-socialista utilizava a arte em proveito próprio. Segundo Susan Sontag, este regime apropriou-se da retórica da arte, especialmente a da última fase romântica,⁶⁹ o que se pode comprovar recorrendo-se às palavras do próprio Goebbels em 1933, ao comparar a tarefa de um político à de um artista.⁷⁰

Esta declaração abriu espaço a todo o género de atrocidades cometidas em nome da nova arte: eliminavam-se os que não estavam conformes com os padrões artísticos, ou voltando à formulação de Sontag, trata-se de uma forma de arte que sempre foi vista como reaccionária: não só a nacional-socialista, mas mais genericamente a arte fascista perfilava-se deliberadamente como oposta à arte que predominava naquela altura e caracterizava-se pela busca de um ideal que ainda está hoje em vigor sob outras bandeiras – o ideal da vida como arte, o culto da beleza, o fetichismo da coragem, o sentimento de comunidade que provoca a dissolução da alienação, o repúdio do intelecto e a parentalidade dos líderes que constitui a família do homem.⁷¹

Rentschler corrobora esta opinião de Sontag ao afirmar que a beleza tinha uma importância vital quer na estética nazi, quer nas suas próprias políticas raciais e de

⁶⁷ WELCH, 2007: p. 267.

⁶⁸ RENTSCHLER, 1996: p. 22.

⁶⁹ SONTAG in NICHOLS (ed.), 1976: p. 41.

⁷⁰ “And we who shape modern German policy feel ourselves to be artists... the task of art and the artist [being] to form, to give shape, to remove the diseased and create freedom for the healthy.” Goebbels citado em *ibidem*.

⁷¹ *Idem*, p. 43.

saúde,⁷² não só na teoria como na prática. A questão tornou-se perigosa, porque a esse ideal de beleza e força física estava inexoravelmente associado o desdém pelos doentes, deficientes e degenerados. Goebbels continuava a explicar a sua teoria em 1937:

Art is nothing other than the shaper of emotion. It comes from emotion and not from the intellect; the artist is nothing other than the person who grants meaning to this emotion. He differs from normal human beings not because he has emotion, but because he has the power to impart form to feelings.⁷³

No entanto, Rentschler vai ainda mais longe e refere que o Terceiro *Reich* praticava uma forma reaccionária de modernismo, ao instrumentalizar e aglutinar um sistema cultural vindo do passado romântico com a racionalidade da tecnologia moderna.⁷⁴ O regime nacional-socialista queria dominar a natureza através de uma vasta tecnologia que se estendia desde o modo racional como o país estava organizado até a um elaborado mecanismo burocrático, a uma máquina militar, a uma guerra mundial, e, em última instância, aos campos da morte em que se reciclavam várias partes dos corpos humanos (cabelos, por exemplo) para daí se tirarem ganhos comerciais.

A par do ideal da beleza, a questão do controlo de tudo o que o rodeava era igualmente fundamental na estética do nacional-socialismo, baseada nos princípios fascistas. Para Sontag, esta estética que dá relevo a dois estados aparentemente opostos: a egomania e a servidão.⁷⁵ Se, por um lado, tudo gira à volta de um líder, visto como um autêntico deus, por outro dá-se igualmente relevo às massas enquanto suporte desse mesmo líder. Ou seja, um líder só o é verdadeiramente quando apoiado de forma inequívoca e sem reservas pelo resto da população: um não existe sem o outro, embora a

⁷² RENTSCHLER, 1996: p. 51.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Idem*, p. 43.

⁷⁵ SONTAG in NICHOLS (ed.), 1976: p. 40.

sua relevância não seja obviamente igual. Segundo Sontag, as relações de dominação e escravidão têm a forma de um aparato: um grupo massivo de pessoas, consideradas como objectos; com a multiplicação dos objectos e o agrupar das pessoas/objectos à volta de um líder ou uma força hipnótica.⁷⁶ As massas tornam-se importantes para a estética fascista, mas apenas enquanto marionetas ao serviço de um líder ou uma causa. Deste modo, a arte fascista promove a rendição, glorifica o irracional (enquanto não-pensamento): “it glamorizes death.”⁷⁷

Tal relevo dado ao monumental e à obediência das massas a um herói assume-se, pois, com uma característica de todos os regimes totalitários (de esquerda ou direita) em que o papel da arte é imortalizar os seus líderes e as suas doutrinas. De acordo com Sontag, as grandes manifestações que combinam movimento e padrões rígidos constituem outro elemento incontornável desses regimes, porque as coreografias demonstram a unidade da sua política.⁷⁸ Assim sendo, as massivas exibições e coreografias de corpos atléticos são comuns a todos os países totalitários.

E é neste quadro ideológico que devem entender-se os filmes nazis, como parte integrante da cultura de massas, estando embebidos nela: um não produz sem o outro e influenciam-se mutuamente. Levando isto em consideração, não é possível separar os filmes e os realizadores da sociedade em que existem. Para André Bazin, “l’individu dépasse la société mais la société est aussi et d’abord en lui.”⁷⁹ Por isso mesmo, não pode haver nenhuma crítica a alguém envolvido na indústria cinematográfica, principalmente ao realizador, que não tenha em conta todos os factores históricos e sociais que o influenciaram.

⁷⁶ “The relations of domination and enslavement take the form of a characteristic pageantry: the massing of groups of people; the turning of people into things; the multiplication of things and grouping of people/things around an all-powerful, hypnotic leader figure or force.” *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ BAZIN, André. “La Politique des Auteurs” in *Cahiers du Cinéma*, nº 70, avr. 1957, p. 4.

Estando inseridos num regime que condiciona desta maneira todos os factores de produção cinematográfica, torna-se quase inevitável que os realizadores acabem por fazer, em maior ou menor grau, filmes propagandísticos ou, então, que estejam em consonância ideológica com o regime. E voltamos ao ponto de partida deste capítulo: a propaganda enquanto factor de consolidação da ditadura nazi. Para além de dever exhibir uma mensagem simples que pudesse ser facilmente apreendida pelo público, a propaganda não poderia, naturalmente, convidar à discussão. Daqui resultava que o seu apelo fosse exclusivamente emocional, deixando de fora todas as outras alternativas. Por isso mesmo, é que segundo Furhammar e Isaksson o regime nazi perseguia todos os intelectuais, vendo-os como hostis,⁸⁰ assumindo-se a solução de que era imprescindível isolá-los para que não pudessem influenciar a opinião pública.

Este apelo à emoção que a propaganda fazia baseava-se na crença que, se as pessoas estiverem num certo grau de excitação, ficam mais vulneráveis às influências externas e não as questionam. Isto justifica que os propagandistas fizessem tudo para aumentar as emoções, facilitando assim a concretização do seu objectivo político.

No entanto, há que referir que tinha de haver por parte das massas uma predisposição para aceitar os elementos propagandísticos. O público tinha que partilhar esses valores para se satisfazer com o que via, o qual ia ao encontro das suas próprias necessidades. A imagem da realidade era largamente influenciada pelas ideias preconcebidas do público. Só assim se percebe que filmes declaradamente anti-semitas e xenófobos como o *Jud Süß* (1940) tenham sido bem recebidos. Para Tegel, a propaganda não faz milagres, só tem terreno para crescer onde já existe um contexto e sentimentos que o permitam, ou citando o que disse Aldous Huxley logo em 1936, “the propagandist... canalizes an already existing stream... where there is no water, he digs

⁸⁰ FURHAMMAR e ISAKSSON, 1971: p. 201.

in vain.”⁸¹ É claro que a opinião pública, tal como existe nos países democráticos, é impensável em regimes totalitários: o que se verifica é a produção de uma imagem oficial do mundo veiculada pelos meios de comunicação de massa.

1.2. Leni Riefenstahl no contexto do Cinema *Hitleriano*

Segundo Welch, a propaganda nazi criava uma imagem da realidade em consonância com as idiossincrasias do movimento⁸² e é comumente aceite que ninguém melhor que Leni Riefenstahl criou a imagem oficial do mundo nazi. É nela que nos iremos concentrar agora, já que se instaura por excelência como a autora, no sentido francês de *auteur*,⁸³ do cinema nacional-socialista.

Antes de se ter tornado uma realizadora incontornável na história do Terceiro Reich, Leni Riefenstahl já era conhecida do público alemão previamente à chegada dos nazis ao poder. Começou por se evidenciar como dançarina, mas uma lesão no joelho acabou-lhe com a carreira. Passou então para o cinema como atriz, tendo participado em filmes de algum sucesso nomeadamente os chamados ‘filmes de montanha’, realizados por Arnold Fanck entre 1926 e 1931. Para Sontag, estes filmes em que se escalavam montanhas já continham uma irresistível metáfora que se tornaria mais tarde

⁸¹ HUXLEY, Aldous. “Notes on Propaganda” in *Harper’s Monthly Magazine*, nº 174, December 1936, p. 39 citado em TEGEL, 2007: p. 13.

⁸² WELCH, 2007: p. 80.

⁸³ Desenvolveremos esta questão da política/teoria dos autores em Leitão de Barros, mas por ora seguimos a definição que Antoine De Baecque faz dos textos dos *Cahiers du Cinéma*, ou seja, considerar que um *auteur* é aquele que transpõe para a tela o seu “univers formel, personnel”, em suma, a sua “vision du monde”. Para Baecque, a política dos autores é a defesa dos filmes de alguns cineastas em nome de uma “vision et d’une compréhension de leur talent de metteurs en scène.” DE BAECQUE, Antoine. “Présentation” in DE BAECQUE, Antoine (ed.). *La Politique des Auteurs – Les Textes*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, p. 7.

concreta na adoração do *Führer*: a ilimitada aspiração de atingir um alto objectivo místico, simultaneamente belo e terrível.⁸⁴

Em 1932, Riefenstahl passa pela primeira vez para trás das câmaras e realiza *Das Blaue Licht*, a sua primeira longa-metragem da qual é igualmente a protagonista. Foi este filme que captou a atenção de Hitler,⁸⁵ que posteriormente a convidou para fazer um conjunto de filmes sobre os congressos de Nuremberga, dos quais se destaca *Triumph des Willens* que analisaremos mais adiante. Segundo afirma Steven Bach, no encontro decisivo entre os dois, Hitler disse a Riefenstahl “que só ela tinha o talento artístico para fazer um filme que transcendesse o «vulgar filme documentário» aviado por funcionários do partido”.⁸⁶ Não é de estranhar que Hitler tenha gostado de *Das Blaue Licht*, já que, segundo Kracauer e Sontag o filme é uma alegoria protofascista: faz o elogio do anti-racionalismo, do entusiasmo cego e do muito excitado *pathos*.⁸⁷ É a história de uma jovem sonâmbula, Yunta, que sobe a uma montanha em direcção a uma luz azul, que só é visível em noites de luz cheia. Essa luz vem afinal de uns cristais que estão numa gruta, quando são iluminados de um certo ângulo. O resto da aldeia não consegue ver essa luz, até ao dia em que um jovem pintor, enamorado de Yunta, descobre a gruta dos cristais e a revela ao resto da aldeia. A magia quebra-se, porque os habitantes da aldeia recolhem todos os cristais para os comercializar e Yunta, ao ver o seu segredo destruído, cai num precipício e morre. A descoberta dos cristais acaba por ser favorável ao desenvolvimento da aldeia, porque a converte num local de interesse

⁸⁴ SONTAG in NICHOLS (ed.), 1976: p. 33.

⁸⁵ De acordo com Steven Bach, citando Riefenstahl, foi o próprio Hitler a afirmá-lo pessoalmente à cineasta num passeio que fizeram na praia da vila piscatória de Horumersiel, no primeiro encontro entre os dois em Maio de 1932. Segundo relata a realizadora, para além de lhe dizer que tinha visto todos os seus filmes e “ficado muito bem impressionado” com *Das Blaue Licht*, Hitler anunciou-lhe: “assim que chegarmos ao poder, tem de fazer os meus filmes.” BACH, Steven. *Leni – A Vida e Obra de Leni Riefenstahl*. Cruz Quebrada, Casa das Letras, 2007, p. 139.

⁸⁶ BACH, 2007: p. 169.

⁸⁷ RENTSCHLER, 1996: p. 39.

turístico⁸⁸ e a própria Junta, depois de morta, ganha o respeito dos aldeões que não teve em vida, porque estes a consideravam uma bruxa e a acusavam de ter lançado uma maldição sobre a sua terra.

Kracauer e Sontag consideram este filme mais uma alegoria política do que um conto romântico.⁸⁹ Santa Maria, a terra do filme, junta o elementar, o ornamental e o instrumental. A síntese que o nacional-socialismo faz do romantismo e da tecnologia é antecipada na maneira como a população de Santa Maria une o sentimento pré-moderno e a racionalidade moderna, exemplificadas, por um lado, pelo respeito e temor pela luz misteriosa que vinha da montanha e, pelo outro, pela exploração comercial dos cristais, causadores dessa mesma luz. Os nazis defendiam um mundo da natureza e da inocência. No entanto, dedicaram bastante tempo a modificar essa mesma natureza em novas estruturas que se coadunassem à sua ideologia. Para Rentschler, este processo de transformação da natureza era um sintoma de uma racionalidade instrumental.⁹⁰

Foi o próprio Hitler que encomendou directamente *Triumph des Willens* a Riefenstahl em 1934 e escolheu ele próprio o título do filme. É curioso notar que a sua produção teve no início a oposição de Goebbels,⁹¹ já que este, como vimos, reivindicava formas mais subtis de propaganda. É uma das ironias da história que o Ministro da Propaganda do Terceiro *Reich* não quisesse que se fizesse o filme que mais fortemente mostrou a relação do líder com os seus *súbditos*. Essa relação, segundo as palavras de Walter Hagemann, pode ser “that of a father, of a comrade, of a despot and of a demi-

⁸⁸ A história de Junta é contada em *flashback* pelo estalajadeiro a um casal de turistas que visita a aldeia para subir ao Monte Christallo, local onde estavam os cristais. Assim que o casal chega à estalagem, logo no início do filme, um grupo de crianças tenta vender-lhe alguns cristais.

⁸⁹ RENTSCHLER, 1996: p. 39.

⁹⁰ *Idem*, p. 43.

⁹¹ WELCH, 2007, p. 125.

god”:⁹² este culto do líder e a total identificação entre os líderes e os liderados era o principal objectivo da máquina de propaganda de Goebbels.

Triumph des Willens é um filme que exprime a vontade e mostra a personalidade de Hitler como ele queria que aparecesse. Riefenstahl não segue uma ordem cronológica nem tenta ser objectiva. Apesar de afirmar que nenhum plano foi encenado, chamando-lhe “film-vérité”, porque “il reflète la vérité de ce qu’était alors, en 1934, l’histoire”,⁹³ as suas intenções, ou pelo menos como o filme foi recebido, foi definido pelo próprio Hitler: “a totally unique and incomparable glorification of the power and beauty of our movement.”⁹⁴ Trata-se de um objecto único, já que o culto da personalidade do *Führer* raras vezes passou pela sua representação no cinema alemão e, quando assim aconteceu, o foi de forma indirecta, enquanto noutros regimes totalitários, havia actores especializados em protagonizar os líderes (como, por exemplo, na URSS), só em filmes anti-nazis é que Hitler era representado por um actor.

Para realizar tal empreendimento, Riefenstahl teve uma enorme equipa ao seu dispor. Os números exactos diferem conforme as fontes, mas entre operadores de câmara e seus assistentes, operadores de actualidades, operadores de imagens aéreas, encarregados de iluminação, condutores, seguranças e restante equipa técnica e de produção, trabalharam no filme mais de 170 pessoas.

Riefenstahl queria fazer um filme que fugisse ao habitual ‘filme de actualidades’ e para isso houve um grande trabalho quer de pré-produção, quer de pós-produção. A realizadora viajou para Nuremberga bastante antes de Setembro de 1934 (o mês marcado para o congresso) e teve a possibilidade de construir estruturas de propósito para colocar a câmara, a mais famosa das quais é um sistema de elevador que permitiu obter um *travelling* vertical numa manifestação. Tudo foi preparado até ao mais ínfimo

⁹² Citado em WELCH, 2007: p. 125.

⁹³ DELAHAYE, Michael: “Leni et le Loup”, in *Cahiers du Cinéma*, nº 170, sep. 1965, p. 49.

⁹⁴ SONTAG, Susan. *Under the Sign of Saturn*. New York, Farrer, Strauss, Giroux, 1972, p. 82.

pormenor, a posição das 32 câmaras, os ângulos dos planos, os cenários e a sua aparência, tudo foi encenado e ensaiado. Inclusive, segundo as notas de produção do filme, muitos dos discursos foram filmados mais do que uma vez.

1.3. *Triumph des Willens* e a manipulação consciente do cinema

Triumph des Willens é um filme de símbolos, começando no próprio Hitler, que simbolizava um novo renascer para a Alemanha, ainda abalada pelas consequências da Primeira Guerra Mundial e do falhanço da República de Weimar, passando pelos elementos da natureza (céu, nuvens, nevoeiro, fogo), cada qual com a sua simbologia própria, que analisaremos melhor na leitura do filme, e terminando na sempre presente suástica. Para Infield, Riefenstahl queria “transfigurer”⁹⁵ os acontecimentos do dia do partido. Com vista a isso, deveria obter efeitos originais, caso contrário correria o risco de fazer apenas um outro indistinto filme de actualidades. Um desses efeitos foi enquadrar as pessoas e os edifícios como se estivessem fora da realidade. Infield defende que, vistos de cima, os edifícios parecem flutuar e tem-se igualmente a impressão que as pessoas descem do céu, como aparições.⁹⁶ E Riefenstahl desde cedo adoptou uma regra: entre a câmara e o que era filmado, na maior parte das vezes só um dos dois é que estava estático. Citando-a, “il faut qu’il y ait mouvement”.⁹⁷ Os planos tinham que ter acção, vida.

Tudo foi construído segundo uma certa “architecture”, um certo “squelette”, que se traduzia posteriormente num certo “rythme”⁹⁸, as duas coisas mais importantes num

⁹⁵ INFELD, 1978: p. 108.

⁹⁶ *Idem*, p. 109.

⁹⁷ DELAHAYE, 1965: p. 49.

⁹⁸ *Ibidem*.

filme para Riefenstahl. A montagem teria de ser conforme a esse “esqueleto”, caso contrário nada faria sentido. E o resultado final, segundo Welch, realça a simetria e a ordem, dois aspectos fundamentais da arte nazi, em que a individualidade está subjugada a uma participação nas massas.⁹⁹ A realidade enquanto tal não tem lugar num filme-documento, encontra-se reconstruída para servir a imagem. Por isso é que Hamilton T. Burden diz que *Triumph des Willens* “marked the beginning of a new tradition of carefully staged visual propaganda.”¹⁰⁰ Um dos discursos foi cronometrado para que o seu final coincidissem com a chegada da noite. Durante as últimas palavras, foram acendidas fogueiras no horizonte e projectores iluminaram-se em direcção ao céu, dando a impressão de colunas luminosas.

De acordo com Furhammar e Isaksson, o congresso de Nuremberga foi um festival religioso, quase um baptismo colectivo.¹⁰¹ Serviu para criar fortes laços entre as pessoas e as ligar ao regime nacional-socialista de tal forma que não pudessem sair dele: a sua forma estrita e a sua simetria representaram na perfeição o espírito do movimento nazi, que tinha um desdém pelas pessoas enquanto indivíduos e um gosto pela abstracção.

Outro autor, Richard Meran Barsam, considera este tratamento das pessoas o aspecto mais insidioso do filme,¹⁰² pois para o regime nacional-socialista, as pessoas só serviam enquanto parte constituinte (e naturalmente anónima) das massas, cuja tarefa era a adoração acrítica do *Führer* e do partido, o que resultava numa primazia da emoção em relação à razão. Riefenstahl tinha uma crença absoluta na força abstracta do poder, na beleza física, nos rituais primários e na força das pessoas normais, e tudo isto,

⁹⁹ WELCH, 2007: p. 97.

¹⁰⁰ FURHAMMAR e ISAKSSON, 1971: p. 40.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² BARSAM, Richard Meran. *Filmguide to Triumph of the Will*. Bloomington, Indiana University Press, 1975, p. 17.

juntamente com a sua imaginação romântica, está, segundo Barsam, presente nos seus filmes.¹⁰³

Voltando a Furhammar e Isaksson, *Triumph des Willens* assemelha-se a um estandarte de emoções gigantesco, tal a perfeição da sua simetria e o seu carácter monumental inumano. As grandes movimentações de massas, tornando as pessoas meros elementos decorativos que obedecem à perfeição do conjunto, eliminando a sua relevância individual, fazem lembrar o estilo de Busby Berkeley:¹⁰⁴ estas grandes formações instigariam no espectador um certo sentimento de “nós” e convidariam igualmente à sua participação. Sentimo-nos no meio dos estandartes, das bandeiras, ao lado de Hitler, em suma, imergidos nas massas, para tal muito contribuindo a ausência de um intermediário (ou seja, comentários em voz *off*) que medeiem a relação entre as imagens e o espectador.¹⁰⁵

Triumph des Willens contribuiu bastante para que a personificação de uma ideia numa pessoa fosse melhor concretizada. Hitler veio para salvar os alemães e a Alemanha, descendo dos céus e sendo visto quase como um super-homem. Leni Riefenstahl ajudou a divulgar os ideais do nacional-socialismo às massas, endeusando Hitler e publicitando os outros dirigentes nazis. As massas acreditaram no que viram e deste modo, segundo Infield, Riefenstahl fez uma manipulação consciente, uma propaganda ao mais alto nível.¹⁰⁶ Ele defende que o filme contribuiu para a vitória do partido nazi nos primeiros anos.

¹⁰³ *Idem*, p. 19.

¹⁰⁴ FURHAMMAR e ISAKSSON, 1971: p. 197.

¹⁰⁵ Como veremos, por aqui passará uma das diferenças fundamentais da instrumentalização do cinema de Riefenstahl no documentarismo de Lopes Ribeiro. Berkeley construía muitas das suas coreografias mais famosas a partir de paradas militares.

¹⁰⁶ INFELD, 1978: p. 287.

1.4. Para uma leitura de *Triumph des Willens* como apogeu do culto da personalidade

Passamos então a uma análise mais cuidada de *Triumph des Willens*, tentando verificar todas estas teorias.

O filme começa com o genérico em que as letras estão como que incrustadas na pedra, remetendo portanto para algo de durável e talvez possamos ligar a isto a afirmação de Hitler de que o Terceiro *Reich* era para durar 1000 anos.



Uma ligeira panorâmica vertical descendente revela o título do filme por baixo da água com o emblema nazi. O partido nacional-socialista simboliza desta forma muito clara o ‘triunfo da vontade’. O genérico situa-nos no tempo (“o documentário do Congresso do Partido do *Reich* em 1934”), revela quem ordenou a feitura do filme (“produzido por ordem do *Führer*”) e quem o idealizou (“criado por Leni Riefenstahl”), este último estabelecendo uma significativa diferença com o “realizado/dirigido por” que habitualmente surge nos filmes. A tarefa de Riefenstahl ultrapassava a simples ‘realização’ do filme e, com esta informação dada logo no genérico inicial, ela pretendeu remeter de forma óbvia para o seu lado de autora.

Embora não seja nosso objectivo debruçarmo-nos em pormenor sobre o seu filme anterior, *Der Sieg des Glaubens* / *A Vitória da Fé*¹⁰⁷ (1933) uma espécie de esboço, muito menos encenado, sobretudo centrado nos discursos do “Congresso da

¹⁰⁷ Título literal, porque o filme não teve estreia comercial em Portugal. Mencioná-lo-emos um pouco mais à frente, quando falarmos dos documentários propagandísticos de Leitão de Barros (cf. p. 431).

Vitória do Partido no Reich”¹⁰⁸ de 1933 em Nuremberga, não podemos deixar de notar aqui a alteração que o genérico de *Triumph des Willens* revela em relação ao do seu predecessor: ao “arranjo artístico” parece elevar-se o estatuto autoral para “criado por” Leni Riefenstahl.¹⁰⁹



Saímos do genérico e passamos para intertítulos explicativos e também muito elucidativos: “5 de Setembro de 1934”, *dissolve* para “20 anos depois do começo da Guerra Mundial”, *dissolve* para “16 anos depois do começo da dor alemã”, *dissolve* para “19 meses depois do renascimento da Alemanha”, *dissolve* para “Adolf Hitler voou de novo para Nuremberga para assistir a uma parada militar”.¹¹⁰ Logo desde o início, há essa vontade de estabelecer Hitler como o salvador da Alemanha, porque há apenas 19 meses a resgatou do sofrimento e da humilhação causada pela I Guerra Mundial. Esta recordação de um passado doloroso torna-se necessária para dar ainda mais importância ao presente radioso.

¹⁰⁸ BACH, 2007: p. 171. Segundo Bach, foi o próprio Hitler a dar o título ao filme.

¹⁰⁹ A tradução inglesa pode criar confusões indesejáveis, uma vez que em ambos os genéricos se usa o mesmo termo ou, pelo menos, a mesma raiz: *Gestaltung* no primeiro; *gestaltet* no segundo. A grande diferença poderá residir no *gestaltet von* (“feito por, configurado por”) que eleva o grau de atribuição autoral, enquanto no caso de *künstlerische Gestaltung* parece pressupor-se mais um arranjo artístico de materiais de proveniências autorais eventualmente diferentes, com inclusão de imagens documentais filmadas por outros e orquestradas por Riefenstahl, o que não sabemos se corresponde à realidade: que a formulação “configuração artística” resulta ambígua é um facto.

¹¹⁰ Sobre a pertinência do uso do *dissolve*, cf. p. 108.

Estamos dentro do cockpit de um avião, com nuvens por baixo dele,¹¹¹ e parece que vai sozinho, porque não se vê ninguém a pilotá-lo. Há algo de transcendente nesta imagem, como se fosse possível um avião não ser controlado por nenhum humano (e nesta altura não o era). De repente, por entre a bruma vislumbra-se a zona histórica de Nuremberga, o destino daquele avião transcendente que transporta até à terra um autêntico deus. Voltamos ao avião e desta vez a perspectiva é do lado de fora, podemos finalmente observá-lo na totalidade, mas sem conseguir ver ninguém no seu interior, mantendo-se deste modo a sua aura transcendental. Lá em baixo, militares em formação



marcham nas ruas e passamos assim do movimento da máquina (avião) para o movimento humano.

Uma multidão aguarda o avião no aeroporto e, quando ele aterra, as pessoas fazem a saudação fascista:¹¹² Hitler é o primeiro a sair e pouco depois aparece Goebbels. As duas figuras mais importantes do regime são as únicas que conseguimos

¹¹¹ Kracauer considera que a aglomeração de nuvens em redor do avião na sequência inicial “reveals the ultimate fusion of the mountain cult [dos ‘filmes de montanha’] and the Hitler cult.” In KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler – A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, 1969, p. 258.

¹¹² Muitos têm remetido a origem da saudação fascista para a época dos romanos, chamando-lhe inclusivamente saudação romana, mas Martin Winkler contesta esta corrente e refere que o gesto de braço esticado para a frente com a palma da mão para baixo e os dedos juntos não se encontra nem na arte nem na literatura romana. Acrescenta que o gesto de braço ou mão levantado nas antigas civilizações (romanas e não só) tem um significado completamente diferente daquele que posteriormente os regimes fascistas lhe deram. (WINKLER, Martin M. *The Roman Salute - Cinema, History, Ideology*. Ohio, The Ohio State University Press, 2009, p. 2.) A sua tese principal é que foi o cinema pré-1935 a situar o gesto na Roma antiga, gesto esse que foi posteriormente apropriado pelo fascismo italiano e posteriormente pelo nacional-socialismo. Parece-nos portanto mais correcto chamar ao gesto ‘saudação fascista’ em vez de ‘saudação romana’, razão pela qual o denominaremos deste modo daqui para a frente.

ver saírem do aparelho, são bem-vindos a Nuremberga, o povo aguarda-os. A caravana automóvel segue por entre a multidão, mas está sempre muito ordeira na berma da estrada, não havendo ninguém que não cumpra o guião, apesar do visível estado frenético e excitável das pessoas, que poderia levar a pensar o contrário:¹¹³ as regras do nacional-socialismo são para levar à risca e a disciplina está acima de tudo.

Mudamos para um plano de continuidade entre o carro onde vai Hitler (visto de frente) e a multidão. A seguir, a câmara está atrás de Hitler (vemos as suas costas) e vê-se a sua perspectiva da multidão. O plano é ligeiramente picado, caso contrário não se viam as pessoas, no entanto, a multidão é secundária face ao indivíduo, sobretudo se esse indivíduo for Hitler, que olha para elas de cima para baixo, como se fosse um



deus. Sendo ele o centro da acção e do ponto de vista, a igualdade nunca é possível quando Hitler está na imagem. Vemos alguns *travellings* rápidos sobre a multidão a fazer a saudação fascista, aproveitando a movimentação do carro, tornando-se impossível destacar rostos no meio dela, demonstrando que a individualidade é subjugada ao colectivo. Seguidamente temos um plano lateral de Hitler, em que praticamente só se vê ele, o primeiro de muitos e quando não temos sequer cinco minutos de filme.

A seguir, acontece o primeiro plano fora do carro de Hitler, em que uma janela o enquadra juntamente com a multidão em segundo plano, e finalmente vemos o resto da caravana, já que até aqui só tínhamos o carro. E a caravana é extensa, porque não se consegue ver o seu fim. À saída do avião, só tínhamos Hitler e Goebbels, mas agora que

¹¹³ Veremos nos documentários propagandísticos do cinema português como as caravanas automóveis de saudação a Salazar e Carmona não têm esta disciplina quase militar, o que demonstra uma diferença de concepção do regime e de atitude do povo.

estamos ao nível terreno já se pode ver o longo séquito que acompanha o *Führer*. Mesmo os altos responsáveis do Terceiro *Reich* não podiam ter o mesmo destaque que o chefe supremo.

Depois, uma criança ao colo da mãe dá uma flor a Hitler, ainda dentro do automóvel. Há grandes planos de outras duas crianças e voltamos à da menina da flor ao colo da mãe. Finalmente vemos os rostos de quem faz parte da multidão, mas não é coincidência serem o de crianças. Primeiro, porque é para o futuro delas que o *Führer* trabalha e segundo, porque elas não podem naturalmente fazer-lhe sombra. Além disso, esta sequência é uma tentativa de demonstrar o lado paternal de Hitler, porque também não interessava que a sua imagem de divindade fosse unicamente fria e distante das pessoas. Afinal o *Führer* sabia lidar com as crianças e, mais importante que isso, as crianças admiravam-no.

A multidão está na estrada, mas alinhada com a curva que ela faz. Mais uma vez, a noção de ordem objectiva-se nesta junção da forma com o conteúdo. As janelas estão



cheias de pessoas, algumas com bandeiras nazis. Há um grande plano de um gato numa janela com bandeira, demonstrando que até os animais estão com o partido. O movimento revela-se constante, os monumentos de Nuremberga são vistos da

perspectiva dos carros em andamento, em planos curtos de ritmo acelerado, e esta noção de ritmo liga-se naturalmente à ordem que se pretendia mostrar. Voltamos à caravana e o carro onde está a câmara vai da retaguarda até à parte da frente do carro onde está Hitler. É um movimento de câmara novo, estão sete pessoas no carro, mas o único a ter

destaque é naturalmente o *Führer*. Ao contrário da sequência com as crianças, aqui não interessava naturalmente mostrar outros rostos.

A caravana chega por fim ao destino: o hotel onde vai ficar a comitiva. A multidão acena, mas as pessoas não saem da formação quase militar em que estão. Há uma panorâmica sobre estas, mas os rostos continuam imperceptíveis. Quando se trata de adultos, não convém dar-lhes muito realce, a não ser Hitler, filmado de perfil e



assemelhando-se a uma estátua, já se sabendo como só as figuras importantes têm direito a serem imortalizadas em estátuas.

Os soldados que regulam a multidão estão alinhados com a mão de um no cinto do que está ao lado, o que nos é mostrado através de um *travelling*, que dá um tom unificador e contínuo ao conteúdo da cena, como se todos fossem um só. Vemos igualmente grandes planos de caras de dois deles a virarem para o lado. Os soldados estão ao serviço do *Führer*, agem sob ordens dele e portanto não há problemas em vermos os seus rostos. Quando a câmara não se mexe, o movimento está no conteúdo do plano.

Hitler entra no hotel e cá fora temos os soldados alinhados e a multidão. A escala dos planos varia conforme vemos uns ou outros e a perspectiva também não é igual. Tem que se estabelecer uma diferença formal entre os soldados e a multidão,

porque os primeiros servem Hitler e a segunda é o suporte do seu poder, com a música



constante desde o início da caravana, a acabar em *fade out* pouco depois de Hitler ter entrado no hotel. Há diferentes planos e movimentos de câmara com a multidão a saudá-lo.

Debaixo de uma janela, está escrito “*Heil Hitler*” por um conjunto de lâmpadas. Quando aquela se abre, Hitler aparece e saúda a multidão. Esta não o chamou, porque esse apelo estava inscrito pelas lâmpadas na parede. Ou seja, a câmara (que dá a ver esse *slogan*) torna-se interveniente no processo, é como se fosse ela própria (e por inerência os espectadores) a chamarem por Hitler. O plano é naturalmente contrapicado, porque estamos na perspectiva de quem o vê. Dois planos laterais mostram-nos só braços, o elemento essencial para se poder fazer a saudação fascista, enquanto Hitler olha para a multidão e há um *fade out* da imagem. Estamos de noite e um *fade in* revela-nos archotes que ajudam a ver uma banda que toca em frente ao hotel onde está Hitler. A frase “*Heil Hitler*” está com as lâmpadas acesas e uma fogueira ilumina a cena, mas os rostos estão na sombra. De dia ou de noite, a presença e o apoio das



massas junto do *Führer* são constantes: é uma cena relativamente curta, que termina novamente com um *fade out*.

Um *fade in* mostra o amanhecer em Nuremberga. As janelas vão-se abrindo, as bandeiras estão hasteadas, as chaminés a deitar fumo, mas não se vêem pessoas. Um *travelling* ao longo do rio mostra os diferentes edifícios, os sinos tocam, a cidade desperta e tudo está em funcionamento, no entanto, continua a haver uma certa abstracção porque não se vê ninguém, quase como se a própria cidade, independentemente das pessoas que lá vivem, estivesse alegre com a presença de Hitler, numa espécie de animização do espaço urbano.

Um *dissolve* leva-nos para um *travelling* aéreo sobre uma série de tendas, onde milhares de pessoas estão a acordar: são jovens alemães que tratam das tarefas matinais, ou seja, botas, barba, cabelo e lavar os seus corpos seminus. Naturalmente, só vemos figuras arianas: altas, fortes e de pele clara, enquanto se aquece água e se prepara a comida, numa confraternização que culmina em grandes planos dos alimentos – salsichas, água e leite. Os jovens comem em grande festa, numa alegria esfuziante e a cena termina com grandes planos de jovens a rir, lutando em lúdico exercício. Apesar da



disciplina que o regime impõe, há espaço para o relaxamento e a diversão, revelando uma encenação de felicidade.

Passamos para um desfile de homens, mulheres e crianças com trajes típicos, com grande variedade de planos e enquadramentos: Hitler aparece e recebe cumprimentos das mulheres em pose folclórica. Algumas delas merecem grandes planos, a que, relembremos, até agora só crianças e soldados haviam tido direito. Ou seja, mantemo-nos no grupo de pessoas que não podem fazer sombra ao chefe supremo.

De seguida, há um *travelling* sobre soldados e grandes planos destes. Na revista efectuada às tropas, novo *travelling* revela-nos a conversa de Hitler com alguns deles. A



importância de cada um é determinada pela forma como a cena é filmada: Hitler de frente, os soldados de costas. Sem surpresa, nesta cena há apenas dois grandes planos de rostos de soldados, mas muito curtos, caso contrário criaria alguma igualdade formal quando o que se pretendia era que o destaque, como é natural, fosse em exclusivo para o *Führer*, que sobe para o automóvel, seguido por outras viaturas que iniciam igualmente a marcha, para, no dia seguinte, a caravana ser retomada, mostrando ruas cheias com a multidão a saudar. Esta sequência, mais curta que a anterior, termina novamente com um *fade out*.

Através de um *fade in*, o símbolo nazi está em grande destaque. Estamos num espaço interior e Rudolf Hess, secretário particular de Hitler e na altura uma das mais proeminentes figuras do partido, abre o congresso lembrando o Presidente von Hindenburg, recentemente falecido. A sala está cheia de estandartes e Hess dirige uma



palavra aos representantes estrangeiros, alguns deles em grande plano. Sem indicação do seu nome, é difícil identificá-los, o que contribui para o seu relativo anonimato. Na saudação ao exército, ouvem-se os primeiros aplausos e, então, Hess vira-se para o lado e dirige-se a Hitler dizendo: “está rodeado de estandartes e bandeiras, e pessoas vão perceber o que significa para a Alemanha.” Há aplausos e gritos e a cada referência a Hitler, a multidão aplaude. Num *travelling* sobre as massas,¹¹⁴ vemos-as sentadas e a aplaudir. Hess continua o discurso sempre entrecortado com planos da multidão e de alguns oficiais nazis. Quando acaba o discurso, é cumprimentado por Hitler perante o aplauso da multidão. Foi a primeira vez que se viu alguém, sem ser Hitler, a ter um destaque em termos de duração de imagem. Não sem surpresa, todo o seu discurso foi de louvor a Hitler, o que o torna um mero intermediário da ideia que se pretendia transmitir. Este destaque visual torna-se, portanto, relativo, mas demonstra ao mesmo tempo a unidade que se vivia no interior do partido, pois Hess era uma figura importante na hierarquia, em sintonia com a cadeia do poder.

Uma série de intertítulos anunciam diversos discursos de membros importantes do partido nazi, sendo um deles Goebbels. São todos filmados da mesma maneira: grande plano em que só se vê o orador e cenas curtas sem cortes. Mais uma vez, a montagem de Riefenstahl torna-os meros intermediários do que se pretende transmitir, porque pouco mais dizem que uma frase. Ou seja, sendo eles ou outros, o importante é o que é dito e não quem o diz. Só Hitler tem tratamento diferenciado em termos de imagem. Segue-se um *dissolve* para a bandeira dos trabalhadores, induzindo novamente a ideia que o povo está com ele.

¹¹⁴ No cinema de Riefenstahl, o conceito de massas populares não possui, como no cinema soviético, o protagonismo de classe; elas são, como virá a acontecer com Lopes Ribeiro, o suporte do regime.

Bandeiras, estandartes e trompetas anunciam Hitler, que é introduzido por Konstantin Hierl, director da organização laboral nacional-socialista. Estão 52 000



trabalhadores perante ele, em disposição e ordem semelhantes aos militares. Uma série de grandes planos mostram-nos os trabalhadores a dizerem de onde é que vêm: rodam a cabeça e falam. O movimento é constante e a cena foi obviamente ensaiada. Aos gritos de “um povo, um *Führer*, um *Reich*, uma Alemanha” há um grande plano de Hitler e da bandeira, enquanto os trabalhadores numa declamação quase religiosa, como se estivessem numa missa, debitam as suas tarefas na reconstrução do país.

Um *travelling* revela-nos o cântico dos trabalhadores, com todos a olharem para o mesmo lado. O unísono da canção (conteúdo) tem correspondência na unificação do que é visto, através do *travelling* (forma). Presume-se que os trabalhadores olhem para onde está Hitler, apesar de não o vermos. A sua presença é de tal forma obcecante (e onnisciente), tal como um deus, que por vezes nem é preciso ser visto. Basta o sinal da sua ausência para o tornar imprescindível, como um farol, fora de campo.

Aos 36' Hitler discursa pela primeira vez e dirige-se aos trabalhadores. Um *travelling* mostra-os atentos a ouvi-lo. O movimento com que a cena é filmada sugere que o que é dito lhes entra no ouvido, enquanto Hitler é visto em plano de corpo inteiro, depois médio e finalmente grande plano em contrapicado, mas sempre de lado, remetendo novamente para o lado de estatuária de que falámos atrás. Há uma coerência

formal, mesmo adotando diferentes escalas. Os planos dele são entrecortados com os



planos dos trabalhadores, porque sendo um discurso generalizado (ao contrário das suas anteriores conversas individuais com soldados) convém mostrar que a audiência está a prestar atenção ao que é dito: Hitler fala sobre a importância dos soldados para o futuro da Alemanha e, no final do discurso, os trabalhadores desfilam com as pás ao alto e a cena termina com um *fade out*.

Um *fade in* revela-nos que estamos de noite e numa reunião das SA,¹¹⁵ com bandeira do partido ao vento. Durante o discurso de Viktor Lutze, o seu líder, vemos um *travelling* sobre as SA. Ao grito “servir o *Führer*”, respondem “*heil*” e vêm-se inúmeras bandeiras nazis ao vento enquanto Lutze desce do palanque. Passa por entre a multidão até ao carro. A multidão quase não o deixa deslocar-se, bastante diferente do respeito e da distância que mantém para com Hitler. A atitude para com o chefe

¹¹⁵ Organização paramilitar que foi importante para a ascensão de Hitler ao poder, mas que já estava a cair em desgraça depois da “Noite das Facas Longas” (cf. p. 85).

supremo da nação é necessariamente diferente da atitude que se tem mesmo perante altos responsáveis do regime. Não há o mínimo indício de igualdade no regime nacional-socialista.



No dia seguinte, há trompetes, tambores e flautas que anunciam uma reunião da juventude hitleriana, com grandes planos de rapazes, alguns encavalitados, pernas vistas por trás, todos à espera da entrada do *Führer*. Aparentemente, aos mais jovens não se exige a disciplina quase militar que se exige aos adultos. Hitler está num plano claramente elevado em relação aos jovens, enquanto responde à saudação fascista que lhe fazem. Encontra-se depois ao lado de Hess e de outros oficiais, enquanto a banda começa a tocar e há planos rápidos de várias figuras do regime entrecortados com planos dos jovens. Temos novamente um destaque muito fugidio de responsáveis nacional-socialistas, ainda por cima vistos sempre em conjunto e aqui intercalados com a juventude hitleriana, porque somente Hitler merece honras de grandes planos. Esta repetição obsessiva marca o ritmo quase pleonástico do filme.

O líder da juventude hitleriana, Baldur Von Schirach, discursa e vemo-lo em contrapicado: elogia Hitler e coloca a juventude ao seu dispor. Von Schirach introduz Hitler e cumprimentam-se, mantendo Riefenstahl sempre a câmara em contrapicado. Mais uma vez, o realce que é dado a outra figura do regime é aparente, porque o que ouvimos serve apenas para salientar o poder do *Führer* e, quando os jovens o saúdam, passamos para planos gerais. Hitler está ligeiramente de lado e em contrapicado. Há um *travelling* sobre os jovens enquanto o *Führer* discursa e esse movimento conjuga-se

com a deslocação da câmara em semicírculo sobre Hitler, quase uma panorâmica,



Só há aplausos quando Hitler pára de discursar, o que faz dessas pausas um pretexto para revelar que tudo é encenado ao milímetro. A escala de planos sobre o líder nacional-socialista vai variando entre planos médios e grandes planos, mas a câmara mantém-se quase sempre em movimento. No final, após os aplausos, Hitler sai do estádio no automóvel perante a saudação dos jovens, com um *travelling* do ponto de vista do carro sobre eles, vistos de lado. A mudança de cena é feita novamente por *fade out*.

O natural *fade in* que se segue revela-nos Hitler, Hermann Goering e Werner von Blomberg¹¹⁶ enquadrados com o céu e as bandeiras no desfile militar. Cavalaria e

¹¹⁶ Goering foi fundador da Gestapo, a polícia política, em 1933, chefiou a força aérea a partir de 1935 e chegou a ser a segunda figura mais importante do regime, apontado, segundo William L. Shirer, pelo próprio Hitler em 1941 como seu sucessor “should anything happened to him”. SHIRER, William L. *The Rise and Fall of the Third Reich*. New York, Simon & Schuster, 1960, p. 794. Von Blomberg era nesta altura o Ministro da Defesa (mais tarde renomeado Ministro da Guerra) e no ano seguinte (1935) foi nomeado Comandante das Forças Armadas.

carros-de-assalto são entrecortados com imagens da tribuna onde estão Hitler e os outros oficiais. Os planos são curtos, a movimentação dos militares é idêntica, quer estejam a cavalo, em carros-de-assalto ou a marchar, existe a mesma ordem e formalmente as mesmas linhas paralelas. A sequência termina com o habitual *fade out*.

Entre céu e nuvens, depois do *fade in*, vemos um desfile de milhares de bandeiras. Vai anoitecendo e só Hitler está iluminado, todos os outros estão às escuras, tornando o destaque mais que óbvio. O desfile produz movimentações geométricas



(quase *art déco*), enquanto Hitler e outros oficiais fazem a saudação fascista. Novamente o aspecto formal (da ordem geométrica) a estar em consonância com o conteúdo (da ordem militar). Por seu lado, a insistência no *fade in – fade out* como *raccord* preferencial, confere à narrativa fílmica um sincopado ritmo sequencial.

Quando a música termina, começa o discurso de Hitler. A sensação de movimento está igualmente presente na banda sonora. O *Führer* é visto em plano geral,

de lado e em plano médio, no mesmo movimento semicircular de câmara tal como na



cena com a juventude hitleriana. Há um *travelling* sobre as bandeiras e Hitler está por detrás delas. No palanque onde discursa, está naturalmente num plano mais elevado que os outros oficiais, o que nos é revelado através de um plano geral. Há um grande plano de Hitler de perfil e logo a seguir um plano da insígnia nazi. Estamos a aproximarmos do final do discurso e vemos um plano oblíquo do líder nacional-socialista e os microfones. A câmara continua quase sempre em movimento e o discurso termina com Hitler a gritar “*Sieg Heil*”. Segue-se um desfile das bandeiras e archotes em retirada com a saudação fascista do *Führer*. Riefenstahl dinamiza o discurso de Hitler através da variedade de planos e movimentos de câmara em que o vemos, quase o transformando numa estrela de rock *avant la lettre* a dar um concerto. Mesmo que este dinamismo formal desvie um pouco a atenção do conteúdo do discurso, não será despiciendo inferir que o desejo de originalidade de Riefenstahl no cinema (será seguro dizer que nunca até

então um discurso de um político foi filmado desta forma) estava em consonância com o (hediondo) desejo de originalidade que o Terceiro *Reich* pretendia trazer à política.

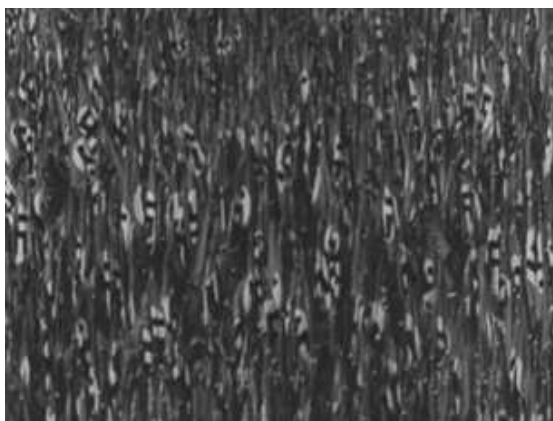
O *fade in* que sucede ao *fade out* revela-nos um grande plano da água do



símbolo nazi e vemos seguidamente três homens a caminhar entre milhares de soldados alinhados. É o tributo aos mortos na guerra e um *travelling* por entre as arcadas mostra-nos Hitler, Lutze e Heinrich Himmler¹¹⁷ a dirigirem-se ao monumento:

quando é dada pela pátria, a vida dos soldados recebe o realce devido. Quando chegam, Hitler está à frente dos outros, já que se tem que respeitar a hierarquia. Fazem a saudação fascista e depois voltam para trás em direcção à tribuna.

Hitler está sozinho na tribuna, enquanto há movimentações de soldados com bandeiras que ocupam lugares no palanque atrás de si. Há milhares de bandeiras, mas não se vêem as pessoas que as seguram e vão marchando. O importante são as bandeiras enquanto símbolos, quem quer que as transporte é secundário. Aqui concordamos com Furhammar e Isaksson, porque o posicionamento das tropas a marcharem com os



¹¹⁷ Líder das SS (organização paramilitar, inicialmente um ramo das SA que depois cresceu em importância com a queda daquela e a sua extrema lealdade a Hitler) e futuro responsável pelos campos de concentração.



estandartes assemelha-se de facto a uma coreografia de Busby Berkeley,¹¹⁸ realçando o carácter inovador de Riefenstahl que consegue trazer para um documentário eminentemente político elementos de filmes musicais.

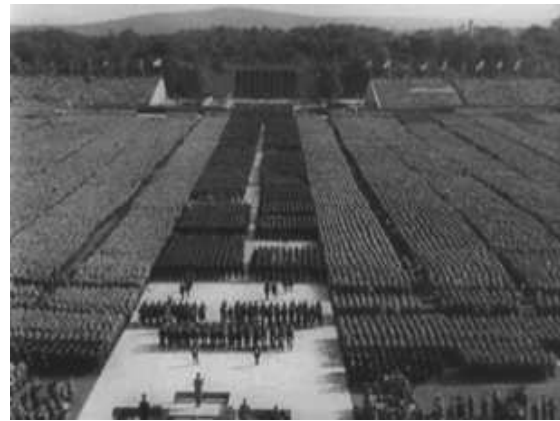
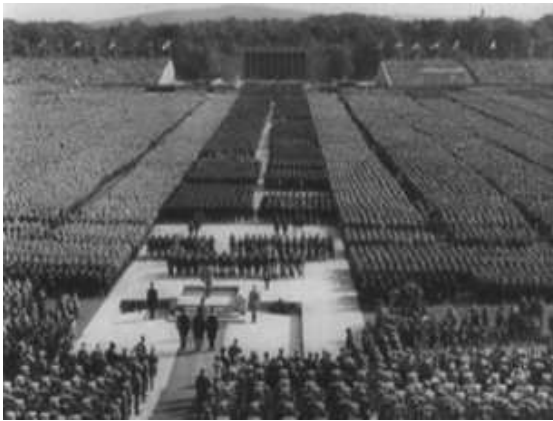
O discurso de Lutze é dirigido a Hitler, prometendo-lhe lealdade. Estas palavras são importantes, porque a “Noite das Facas Longas”, em que foram assassinados altos responsáveis das SA (incluindo Ernst Röhm, o seu líder de então) acusados de traição, tinha acontecido uns meses antes.¹¹⁹ Lutze dirige-se igualmente às tropas e o plano dele é entrecortado com o de Hitler, tal como se fosse o *Führer* a falar-lhes: só há uma voz no regime nacional-socialista.

Hitler fala às SA e SS acerca da sombra que pairou sobre o movimento, precisamente a que levou ao evento da “Noite das Facas Longas”. Está sozinho no enquadramento e segue-se um plano das tropas. Riefenstahl varia aqui e temos planos estáticos. Os grandes planos de Hitler continuam a ser maioritariamente em contrapicado e há pouco movimento de câmara em comparação com discursos anteriores. Temos finalmente a utilização do elevador que foi montado de propósito

¹¹⁸ Cf. p. 67.

¹¹⁹ De pouco lhe valeu, já que as SA viriam progressivamente a perder importância na estrutura nazi em favor das SS a partir desta altura.

para o evento para o plano vertical sobre as tropas. No final do discurso, Hitler passa



revista às tropas e há tiros de canhão, enquanto aperta a mão a vários soldados, raramente se vendo a cara deles. Não há contracampo a Hitler, quando este está perto de alguém. Um plano estático com as bandeiras e a águia, e a transição é novamente *fade out – fade in*, sendo a presença de elementos simbólicos uma constante.

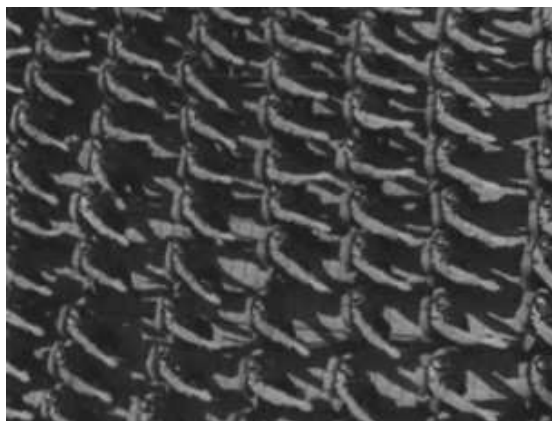
A seguir a um *travelling* sobre os estandartes gigantes, surge Hitler no carro numa parada militar por entre as ruas da cidade, cheias de gente e todos fazem a



saudação fascista, incluindo quem está nas janelas. A unidade é bem visível. As tropas desfilam a pé e saúdam Hitler de pé no seu carro. A um grande plano de Hitler segue-se uma panorâmica sobre a marcha das tropas. Hitler está sempre mais alto do que

os que o rodeiam, o que é, como sempre, significativo. É impressionante a sincronização que existe na marcha e nos gestos das tropas, Hitler encontra-se filmado de vários ângulos e em diferentes escalas de planos, mas em geral por meio de planos curtos, que lhe conferem grande dinamismo. A parada é muito longa (dura mais de 18 minutos) e é sempre acompanhada por música. Os planos por trás das tropas revelam uma precisão impressionante na marcha. Há um *top shot* da parada, mais um sinal da

influência de Busby Berkeley, e Hitler faz a saudação fascista quase em permanência. Pelo seu tempo de duração, esta parada é dos factos mais salientes no filme, embora acabe por se esgotar na sua própria extensão.



Vemos sucessivamente a catedral de Nuremberga, a tribuna e as tropas a marcharem em panorâmica, enquanto Hitler está em plano médio e contrapicado. Há um *travelling* para a frente enquanto as tropas passam por baixo de arcadas e um *travelling*



a recuar enquanto as tropas marcham tocando tambores: Riefenstahl diversifica os pontos de vista sobre a parada e esta longa sequência, pontuada sempre por música mas sem discursos e filmada de vários ângulos, termina com uma espécie de *bênção* do *Führer* antes da partida das tropas (o braço na saudação fascista). A grande duração da sequência funciona como demonstração do enorme poderio militar do Terceiro *Reich*. Segue-se a mudança de cena com o *fade out*.

Um *fade in* revela-nos o emblema nazi. Hitler e oficiais passam por entre a multidão novamente de braço estendido e chegam ao palanque num recinto fechado. Vemos outro desfile de estandartes por entre a multidão. Hitler está ao lado de Hess sempre a fazer a saudação fascista. Desta vez, o *Führer* não é filmado sozinho. Há um

plano geral do desfile em que se pode observar o seu carácter eminentemente geométrico. Mais uma vez parece que bandeiras andam sozinhas, já que raramente se vê a cara de quem as transporta. Acaba a música e Hess anuncia



Hitler. Depois de mais uma demonstração de organização quase milimétrica, o chefe vai falar.

Hitler faz o discurso de encerramento do congresso mais uma vez enquadrado sozinho. Demora algum tempo a começar a falar. Há planos da audiência e depois de vários oficiais (Hess, Goebbels, etc.), todos ouvindo-o com atenção. Quando Hitler fala num palanque, o contracampo é de quem o escuta, porque a audiência está necessariamente num nível mais baixo. De seguida, temos um *travelling* por entre a audiência. Sempre que Hitler pára, há aplausos, ou seja, existe a mesma reacção do outro discurso. Desta feita, não há movimento nos planos de Hitler. São planos



realizados do lado direito, médios, ligeiramente oblíquos e em contrapicado. Depois a câmara muda-se para o outro lado, menos fechado e vêem-se igualmente os microfones, o palanque e as flores. Há mais aplausos do que nos discursos anteriores e o crescendo é evidente com uma rara perspectiva humana: Hitler é apresentado a suar. Ele só é filmado em três planos diferentes e a câmara demora-se em cada um deles antes de mudar. O terceiro é um plano um pouco mais fechado do que o segundo, mas do mesmo

ponto de vista. Hitler acaba o discurso desejando longa vida ao movimento e à



Alemanha. Primeiro ao *movimento* e depois à Alemanha, já se sabe que é tudo um só, mas não deixa de ser curiosa a sua ordem de importância...

Hess sobe ao palanque, enquanto a multidão vai gritando “*heil*”, e grita: “o partido é Hitler, mas Hitler é a Alemanha como a Alemanha é Hitler; Hitler, *Sieg Heil!*” No fim, todos cantam o hino nazi. Há um *dissolve* final com a música de fundo, a bandeira nazi e as tropas a marcharem. Os símbolos a terminar o filme dizem tudo acerca da sua importância.



Tirando as paradas e os desfiles, o conteúdo de muitas das cenas de *Triumph des Willens* é estático (principalmente os discursos), pelo que Riefenstahl dá ritmo ao filme através das diferentes posições e movimentos de câmara, e da montagem. Na própria maneira de filmar os grandes aglomerados de pessoas, que quase não se movimentam, parecendo estarem quase em formação militar, Riefenstahl vai variando os planos gerais das massas com grandes planos de alguns rostos da multidão, que se revelam em êxtase por estarem a ver Hitler, o que dá igualmente ritmo a uma série de cenas que caso contrário seriam muito enfadonhas, porque repetitivas.

Uma tal demonstração de força de um partido e, em última análise, de um país só faz sentido se houver um inimigo do outro lado. É por isso que Furhammar e Isaksson referem que se sente a presença do *outro* em *Triumph des Willens*. Afirmam eles que é como se toda aquela multidão que bebe as palavras de Hitler estivesse à espera de um leve sinal dele para marchar contra o inimigo. A presença de um tal massivo número de pessoas deveria ser um sinal de aviso para esse inimigo invisível.¹²⁰

Em *Triumph des Willens*, há dois tipos de massas: o povo e o exército. A maneira como são filmados reflecte a ideologia nazi, porque tanto o povo como o exército estão muito organizados e submetidos ao poder do *Führer*. Não têm uma vontade livre e espontânea, porque as suas acções são comandadas por Hitler, só existem por causa dele. Mostram respeito pelo *Führer* e vêem-no com um salvador, uma espécie de Deus.

Poder-se-ia esperar que o povo e o exército fossem filmados de maneira diferente. Afinal, são aparentemente dois tipos diferentes de massas. Todavia, Riefenstahl unifica-as no filme. Hitler aterra em Nuremberga e é conduzido através da cidade, com multidões a circundarem a estrada. Elas estão tão organizadas como se fossem tropas numa parada militar, o que é de realçar tanto mais que não é suposto as massas estarem tão ordenadas.

Da mesma maneira, no local da convenção, o exército está como mandam as regras: muito respeitoso, organizado e em formação. Na parada, o movimento do exército é tão sincronizado que as tropas parecem *robots*. Não há virtualmente diferença nenhuma entre o povo e o exército. “One people! One *Reich*! One *Führer*!”:¹²¹ tudo deve estar direccionado para o mesmo sentido. As massas neste filme são o suporte do poder, mas não a sua fonte, como acontecia no cinema soviético.

¹²⁰ FURHAMMAR e ISAKSSON, 1971: p. 205.

¹²¹ TAYLOR, 1998: p. 152.

Em *Triumph des Willens*, Hitler é tudo: a maneira como é mostrado reforça a sua mítica figura para os alemães e não é por acaso que o filme começa no ar, entre as nuvens – ele é como um Deus que vem à Terra para salvar o seu povo. Hitler é adorado e respeitado por toda a gente, e Riefenstahl usa todos os ângulos possíveis que amplifiquem a sua aura. Hitler é geralmente visto em plano contrapicado e sozinho no ecrã. Às vezes, não se vê mais nada sem ser ele e o céu. Quando Hitler discursa, a multidão ouve em êxtase, nós vemo-la, mas ouvimos a voz dele. O único barulho que a multidão faz é gritar: “*Heil Hitler! Sieg Heil!*” De uma forma totalmente oposta como filma as massas, Riefenstahl, tenta mostrar Hitler como uma divindade, um mito, porque “he has become, in his own words, the «lord who created our nation», the saviour who will ensure Germany’s resurrection.”¹²²

Em *Triumph des Willens*, existem vários discursos de outros membros importantes do Partido Nazi. Todavia, Riefenstahl não lhes dá a mesma importância que a Hitler. Apesar de eles também aparecerem sozinhos nos planos, os seus discursos são muito mais curtos dos que os do *Führer*. Por essa razão, eles são filmados geralmente num só ângulo. A composição do plano é muito mais simples do que quando Hitler fala.

Triumph des Willens começa com a águia nazi e acaba com a cruz suástica. O uso intensivo que Riefenstahl faz de certos símbolos resulta da prossecução do seu objectivo de “transfigurar”¹²³ os acontecimentos do dia do partido. A ideologia nazi é fortemente apoiada pelo uso dos símbolos, que representam o poder supremo da Alemanha. Acima de todos os outros, surge a suástica de todas as formas e feitios: nos estandartes, nas bandeiras, nos fatos dos oficiais, nas janelas, etc. Segundo Infield, os velhos edifícios de Nuremberga, as estátuas e os monumentos demonstravam ser um

¹²² *Idem*, p. 170.

¹²³ Cf. p. 65.

bom contraponto a uma “nova ordem” que estava a tomar conta do país.¹²⁴ O fogo exemplificava o movimento de libertação do espírito das pessoas que era feito por um enviado do céu, Hitler. As nuvens representavam a sua vinda e os diferentes grupos que o saúdam (estudantes, trabalhadores, soldados) simbolizam o unanimismo nacional que o partido nazi queria que existisse à sua volta. Os uniformes usados por todos também têm um conteúdo simbólico. Segundo Sontag, “there is a general fantasy about uniforms. They suggest community, order, identity (...), competence, legitimate authority, the legitimate use of violence.”¹²⁵

Para uma ideologia que é semelhante a uma religião, com um líder comparável a Deus, ao salvador, o uso dos símbolos tem toda a pertinência. Como na maioria das religiões, eles representam os ideais, tendo aqui uma conotação positiva, porque reforçam o carácter mítico dessa ideologia.

1.5. *Olympia* ou o culto do corpo enquanto propaganda

Em 1936, Riefenstahl voltou a ser chamada por Hitler para realizar um filme, neste caso, sobre os Jogos Olímpicos de Berlim desse mesmo ano. As Olimpíadas serviam para mostrar ao mundo que as intenções do regime nacional-socialista eram boas e durante esse período, por exemplo, depois de negociações com o Comité Olímpico Internacional, houve um afrouxamento das perseguições aos judeus. Riefenstahl deveria mostrar Hitler e os altos responsáveis do Estado alemão como figuras pacíficas e em quem se podia confiar. Hitler seria assim visto como um mero espectador, que aplaudiria o esforço dos atletas, especialmente os do seu país, e

¹²⁴ INFELD, 1978: p. 108.

¹²⁵ SONTAG, 1972: p. 99.

regozijaria com as vitórias dos atletas-heróis. Segundo Graham, havia uma série de operadores de câmara, treinados para captar as suas expressões mais naturais.¹²⁶ Tudo isto faz com que *Olympia* seja igualmente um filme de propaganda.

Graham ainda acrescenta outro factor que reforça o lado propagandístico: pela simples razão de existir, é um exemplo da tecnologia e dos feitos da nação alemã (por contraponto, não houve nenhum filme sobre os Jogos Olímpicos de Los Angeles em 1932, apesar de terem sido na ‘Meca’ do cinema).¹²⁷ Há que ter em conta que Graham utiliza o termo ‘propaganda’ baseado na definição de Jacques Ellul (“Propaganda: The Formation of Men’s Attitudes”),¹²⁸ no sentido de ser propaganda sociológica: “sociological propaganda: the penetration of an ideology by means of the sociological context. (...) We see here the force of expansion of a vigorous society, which is totalitarian in the sense of the integration of the individual, and which leads to involuntary behaviour.”¹²⁹

Leni Riefenstahl disse várias vezes que o filme teve a oposição de Goebbels, no entanto, os dossiers oficiais do Ministério da Propaganda desmentem-na. Tendo o filme sido financiado pelo governo nacional-socialista, é natural que Goebbels o tenha apoiado. Infield vai inclusive mais longe e afirma que foi graças a ele que Riefenstahl não só obteve todos os fundos de que necessitava, como ainda os podia gerir da forma que achasse melhor.¹³⁰ Este apoio, todavia, não era para ser tornado público, pois Hitler tinha a intenção de utilizar Riefenstahl como testa-de-ferro do partido nazi: o objectivo era convencer a opinião pública mundial e o Comité Olímpico Internacional que era a realizadora, já muito conhecida internacionalmente também devido ao seu trabalho

¹²⁶ GRAHAM, Cooper C.: *Leni Riefenstahl and Olympia*. London, The Scarecrow Press, Inc., 1986, p. 46.

¹²⁷ *Idem*, p. 256.

¹²⁸ *Idem*, p. 252.

¹²⁹ *Idem*, p. 251

¹³⁰ INFELD, 1978: p. 167.

enquanto atriz, a responsável por toda a produção do filme, incluindo o seu financiamento através de empresas privadas, parecendo um projecto pessoal dela.

Riefenstahl é precursora neste campo, porque até aquela altura só os cineastas de actualidades filmavam acontecimentos desportivos. O tempo de preparação foi muito longo e Riefenstahl deslocou-se aos vários sítios dos eventos para tentar perceber onde e como os poderia filmar, deparando-se com problemas que nunca ninguém tinha sentido, como por exemplo a pouca sensibilidade das películas naquela altura e a muito limitada profundidade de campo.¹³¹ Por outro lado, teve que negociar com o Comité Olímpico Internacional e os árbitros dos diferentes eventos a colocação das câmaras de modo a que não perturbassem os atletas.

Segundo Graham, o filme é perigoso por causa da sua aparente beleza, e não apesar dela.¹³² Se não soubéssemos o que se passou depois, poderíamos pensar que não era assim tão mau viver na Alemanha nazi. O filme é sedutor, promove a Alemanha e faz o fascismo parecer atractivo. Graham defende ainda que a estética de *Olympia* é conforme ao seu tempo e apresenta uma forte relação com a tradição neoclássica e romântica, que a arte nacional-socialista adoptou e banalizou.¹³³ Aliás, estes dois estilos já eram populares na República de Weimar e Riefenstahl limitou-se a prosseguir uma tradição e não a estabelecer uma ruptura. O resultado foi a construção de um mundo mítico e metafísico que estava de acordo com o espírito destes Jogos, uma espécie de ritual teatral, totalmente afastado da realidade do momento na Alemanha.

O objectivo de Riefenstahl era que *Olympia* mostrasse o poder do espírito humano em ultrapassar obstáculos físicos. Ela focou-se essencialmente na beleza perfeita e na força elegante dos corpos em movimento. Alguns deles parecem desprovidos de peso, flutuando no ar, o que é potencializado pelo ilimitado uso da

¹³¹ *Idem*, p. 152.

¹³² GRAHAM, 1986: p. 259.

¹³³ *Idem*, p. 260.

câmara lenta. Furhammar e Isaksson comparam este tratamento do corpo humano ao de uma estátua com a capacidade de se mover.¹³⁴ No entanto, há que dizer, que Riefenstahl não faz discriminação entre as diferentes raças: o que lhe interessa é o corpo humano em si desde que seja belo e bem formado, independentemente da origem do atleta. Por exemplo, o norte-americano Jesse Owens, a grande figura dos Jogos ao conquistar quatro medalhas de ouro no atletismo, aparece várias vezes no filme. Por isso, é que Sontag diz claramente que Riefenstahl, no que toca a beleza, não é racista.¹³⁵

Esta veneração do corpo humano que Riefenstahl faz, um autêntico hino segundo Welch,¹³⁶ é conforme à arte nacional-socialista e tem origem na antiguidade. Também por isso, é que o prólogo da primeira parte do filme, *Fest der Völker / Festival das Nações*,¹³⁷ se passa na Grécia. Não só é este o país onde nasceram os Jogos, como é o berço do ideal helénico de harmonia do corpo humano que Riefenstahl exalta. E, no prólogo, os diversos nus masculinos e femininos são a objectivação desse mesmo ideal.



Aliás, de acordo com Maarek, os teóricos nazis argumentavam que os arianos descendiam dos gregos.¹³⁸

¹³⁴ FURHAMMAR e ISAKSSON, 1971: p. 246.

¹³⁵ Cf. nota 14 na p. 26.

¹³⁶ WELCH, 2007: p. 161.

¹³⁷ Tradução literal. Na estreia em Portugal, esta primeira parte de *Olympia* / *Ídolos do Estádio* intitulou-se *Olimpíada*.

¹³⁸ MAAREK, Philippe J.: “Les Cinémas Fascistes” in *Cinématographie*, nº 31, oct. 1977, p. 16.

Olympia foi um filme importante para o regime nacional-socialista, não só em termos de construção de uma determinada ideia para ser vendida ao estrangeiro, como também na relação dos alemães com o seu próprio país. Ao representar o protótipo do espírito guerreiro do atleta, o filme forneceu ao regime nazi um legado do passado alemão. Para Welch, com a sua exaltação das façanhas dos atletas, *Olympia* permitiu que o regime tivesse um exemplo concreto da mística que queria introduzir em todas as esferas da vida cultural.¹³⁹ Com isto, o filme não manipulou directamente a opinião pública, mas abriu um caminho à imaginação e a uma determinada visão de humanidade conforme aos ideais nazis. Segundo Furhammar e Isaksson, a percepção da realidade é formada pelas ideias sobre a realidade, através das quais ela é filtrada e avaliada.¹⁴⁰

Para que esta realidade pudesse ser convenientemente construída, não só a imagem era importante, como também o som, afirmando Riefenstahl mais do que uma vez que o som foi vital para a escolha da colocação dos eventos no filme. As montagens visual e sonora foram feitas com base nos mesmos princípios: altos e baixos, tensão e relaxamento. E ambas tiveram o mesmo grau de importância na construção da ‘arquitectura’ global do filme. Riefenstahl declara na sua entrevista aos *Cahiers du Cinéma* que o seu propósito foi nunca ultrapassar os 100%: quando a imagem era forte, o som era fraco e vice-versa.¹⁴¹

Outra característica marcante do filme é a utilização do *dissolve*, tal como tinha sido feito em algumas sequências de *Triumph des Willens*. Para Rentschler, esta técnica apresenta uma odisséia



¹³⁹ WELCH, 2007: p. 99.

¹⁴⁰ FURHAMMAR e ISAKSSON, 1971: p. 246.

¹⁴¹ DELAHAYE, 1965: p. 62.

onírica, que vai desde o nascimento da humanidade e da elevação da antiguidade clássica até ao seu renascimento feito pelos nazis nos Jogos de 1936.¹⁴²

Iremos agora proceder a uma análise mais cuidada ao filme, no sentido de procurar um estilo Riefenstahl em concreto.

A primeira parte do filme, *Fest der Völker* (com uma duração de 115'), começa de uma maneira semelhante a *Triumph des Willens*: ecrã a negro, música de fundo e genérico com letras como que incrustadas na pedra, o mesmo ar de monumentalidade que tinha o filme sobre o congresso de Nuremberga. Segue-se o prólogo nas ruínas do Parthenon em Atenas, com grandes planos das estátuas e seus pormenores,



sempre com música presente e movimentos de câmara. Há um *dissolve* de uma estátua



do lançamento do disco para um homem nu a fazer o mesmo movimento. É filmado em contrapicado tal como os lançamentos do peso e do dardo. Os homens são muscudos e há um *travelling* a acompanhar a corrida do lançamento do

dardo. Depois, vemos braços levantados ao céu e a atirarem bolas ao ar. Há mulheres com arcos, igualmente nuas tal como os homens anteriores, com as diferentes imagens a encadearem-se através de *dissolves*. Outras estão a fazer ginástica com a natureza ao fundo (ervas e mar). O cuidado na forma como são filmados demonstra a tal veneração que Riefenstahl tinha pelo corpo humano.

¹⁴² RENTSCHLER, 1996: p. 161.

Vê-se fogo e posteriormente um homem acende a tocha olímpica. Começa a correr e há um *travelling* a acompanhar o início corrida por entre as ruínas de Olímpia. Outro homem acende a tocha da original e continua a corrida na praia, e depois nas montanhas. Depois, um terceiro faz o mesmo já com público em redor. Há um *dissolve*, que antecipa imagens aéreas de diferentes cidades e países por onde passa a tocha. A câmara vai andando sempre para a frente, como que acompanhando a movimentação da tocha.

Até que chegamos ao estádio em Berlim: está cheio, há sinos a tocar, numa imagem sobreposta com a do estádio. Diferentes bandeiras são hasteadas e o público faz a saudação fascista. A primeira delegação é a da Grécia que saúda Hitler. Vemo-lo pela primeira vez aos 16' e por apenas poucos segundos. Está na tribuna acompanhado por outras pessoas. A delegação austríaca é muito saudada pelo público, enquanto Hitler é visto de perfil a saudá-la. A Itália também faz a saudação fascista. Seguem-se uma série de nações até que entra a delegação alemã, com muito barulho no estádio. De modo significativo, a bandeira alemã foi substituída pela bandeira nazi, que passara a símbolo máximo da Nação.¹⁴³



¹⁴³ Desde 15 de Setembro de 1935, com a “Lei da Bandeira do Reich”, a suástica tornou-se a bandeira oficial da Alemanha. In <http://avalon.law.yale.edu/imt/2079-ps.asp>. Não há unanimidade entre os historiadores acerca das razões específicas que levaram a esta mudança, afirmando uns que tal se terá devido ao ataque que o paquete *Bremen* sofreu em Nova Iorque em 26 de Julho de 1935 e em que a bandeira suástica foi atirada ao rio, tendo as autoridades americanas, perante os protestos alemães, argumentado que o dano tinha sido causado à bandeira de um partido e não à bandeira nacional; enquanto outros defendem que a mudança foi facilitada pela morte do Presidente von Hindenburg no ano anterior, pela junção do Exército às ordens de Hitler, na sequência deste falecimento e da “Noite das Facas Longas”, e pela instauração do sistema de partido único.

Hitler, filmado de perfil, abre os jogos numa curta declaração, num plano a fazer lembrar muitos de *Triumph des Willens*, que salienta o lado estatuário do líder alemão. Pombas são soltas e há um *dissolve* para um homem a correr com a



tocha, a entrar no estádio e dar meia volta à pista até acender a pira olímpica no cimo de uma escadaria.

Estamos num novo dia e a competição vai começar. Esta primeira parte é toda dedicada ao atletismo. A prova inicial é o lançamento do disco masculino, que nos reenvia para o prólogo e Riefenstahl utiliza sempre diferentes ângulos e escalas de planos para a mostrar. Aliás, acontece isso com quase todos os desportos. As imagens são sempre muito variadas e a câmara lenta é bastante utilizada. Passamos seguidamente para o lançamento do disco feminino, no qual, à semelhança do masculino, interessa mais o movimento e a reacção dos atletas do que a distância alcançada. Segue-se o lançamento do dardo feminino, em que as corridas de lançamento, com a câmara a acompanhar o movimento das atletas tal como se faz ainda nos dias de hoje, são vistas em câmara lenta e as duas primeiras classificadas são alemãs.

A final dos 80 m barreiras femininos (sucedida nos dias de hoje pelos 100 m barreiras) é filmada em *travelling* lateral, tal como se pode ver também hoje. No lançamento do martelo masculino, há um movimento semicircular da câmara em redor da zona de protecção, outra *herança* de Riefenstahl para os dias actuais, no primeiro lançador. O lançador alemão tem direito a pormenor da movimentação dos pés e a seguir é visto o local atingido pelo martelo. Quando este atleta recupera a liderança,

Hitler ri. O primeiro e segundo lugares são para a Alemanha, Hitler volta a rir e bate palmas, e ouve-se o hino com as bandeiras nazis a subir no mastro.

Nos 100 m masculinos, vê-se pela primeira vez Jesse Owens. Há a



preparação dos atletas para a partida num plano detrás deles. Plano destacado de Owens nos blocos, sendo a corrida filmada numa panorâmica muito semelhante à dos dias de hoje e Owens vence destacado. Escavam-se buracos nos blocos para a colocação dos pés, há um grande plano de um atleta a postos, uma falsa partida e a reacção desiludida do juiz de partida. Nem só de vitórias e acontecimentos positivos inolvidáveis se faz uma olimpíada. Na meia-final, Owens vence outra vez à vontade com recorde do mundo que não é válido por causa do vento (ouve-se “USA, USA, Owens!”). Na final, o americano volta a vencer destacado e a sequência termina com um grande plano dele a rir-se. Riefenstahl não se preocupa com a sua origem e, tendo sido ele a grande figura dos Jogos, dá-lhe um justo destaque.¹⁴⁴

Depois do salto em altura feminino, temos o lançamento do peso masculino. Há um plano aproximado do corpo na preparação, depois outro de onde cai o peso e finalmente um plano da reacção dos atletas e do público. O lançamento de um alemão é filmado na totalidade (preparação, lançamento e local onde cai o peso). Grande plano de Hitler a seguir o concurso com ar preocupado, porque os alemães não estavam na frente.

¹⁴⁴ Relembremos a afirmação de Sontag de que Riefenstahl não era racista no que se referia a beleza (cf. nota 14 na p. 26).

Mas no último lançamento, um alemão ganha e Hitler aplaude veementemente. O plano dele é na diagonal em perfil, vendo-se o estádio e o público em fundo. Riefenstahl mostra-nos uma parte da cerimónia das medalhas e um plano das bandeiras, com a nazi no mastro mais elevado.



A seguir, temos os 800 m masculinos, em que a voz *off* alemã anuncia a presença de dois corredores negros “contra a força da raça branca”: o único comentário que pode ser considerado racista em todo o filme. Depois do triplo salto masculino, passamos para o salto em comprimento, com Owens e um alemão (Long) como favoritos. Não há diferença de tratamento visual dos dois. O salto de Long é em câmara lenta, com recorde europeu e marca igual à de Owens. Há um plano de Hitler a sorrir. O último salto de Owens, em câmara lenta, dá-lhe o recorde mundial e a medalha de ouro.



Owens é filmado a sorrir para a câmara em plano médio. Mas claro que aqui já não há nenhum plano de Hitler, que nunca poderia ser o contracampo de um vencedor de outra raça. No entanto, vemos a bandeira americana a subir ao mastro mais alto e

ouve-se parte do hino.

Posteriormente à final dos 1500 m masculinos, temos o salto em altura, em que Riefenstahl destaca mais uma vez alguns atletas sem qualquer distinção entre as raças (câmara lenta nos saltos do japonês, finlandês, alemão e americanos). No lançamento do

dardo, ganha um alemão e, como pela primeira vez a supremacia finlandesa é quebrada, Goebbels e Hitler em dois planos separados aplaudem entusiasticamente.



Vê-se o tiro de partida para os 10 000 m masculinos. Hitler manifesta nervosismo, mexendo na perna, e o público também está expectante. Três finlandeses nos três primeiros lugares. Voltamos a não ter nenhum plano de Hitler depois de uma derrota de um atleta alemão. No salto à vara masculino, os planos variam conforme os saltos, havendo diferentes ângulos e velocidades da câmara. O vencedor americano faz a continência durante o hino, tal como seu compatriota vencedor dos 110 m barreiras, o que contrasta com a saudação fascista.

Um novo dia começa com um *travelling* sobre as bandeiras (nomeadamente a nazi e a olímpica). Nos 4x100 m femininos, Hitler conversa com um oficial a seu lado.



Numa falsa partida, Hitler fala com Goebbels e levantam-se mal a corrida começa. A Alemanha vai destacada na frente, mas deixa cair o testemunho e ganham os EUA. Hitler e Goebbels sentam-se desalentados. No entanto, não há o

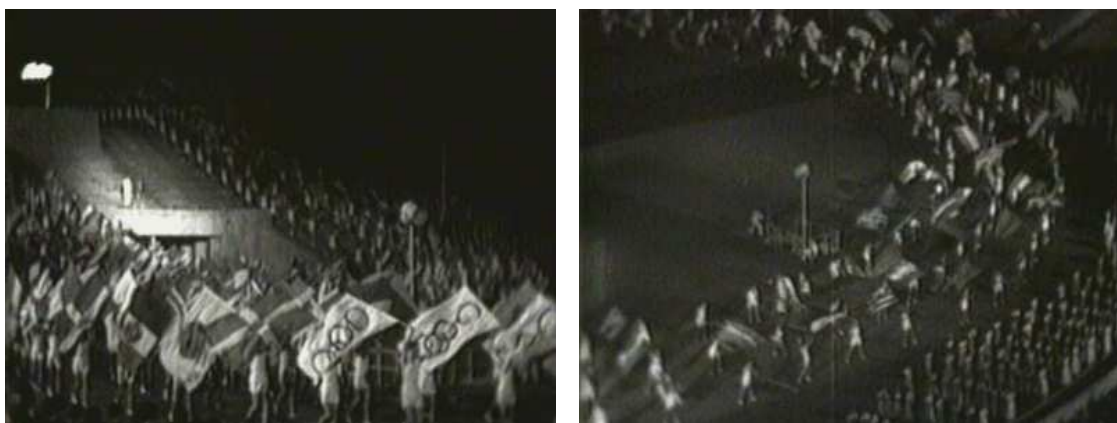
menor sinal de fúria.

Posteriormente temos os 4x100 m masculinos. A câmara segue Owens apesar de a Alemanha estar na corrida, comprovando-se que Riefenstahl não hesita em privilegiar Owens, mesmo tendo compatriotas seus na mesma prova. Depois dos 4x400 m masculinos, chegamos por fim à maratona masculina, que é a prova que mais favorece

diferentes ângulos de câmara. Alguns atletas param literalmente para se refrescarem.¹⁴⁵

Um deles já não corre, anda, e o público está à beira da estrada. Há um *travelling* sobre atleta japonês que está em primeiro, chamado Kitei Son, e que é o vencedor. Todos maratonistas que terminam são amparados por assistentes e alguns quase desfalecem, havendo grandes planos do esforço deles.

Estamos perto do final da primeira parte. Vê-se a tocha olímpica, algumas bandeiras olímpicas e o desfile com bandeiras de várias nações. É de noite e a música



está sempre presente. As bandeiras são agitadas e um sino toca com a imagem sobreposta do estádio. Um *travelling* para trás mostra-nos o exterior do estádio e posteriormente a bandeira, finalizando a primeira parte quando a música termina.

Na segunda parte, chamada *Fest der Schönheit / Festival da Beleza*¹⁴⁶ (com uma duração de 88'), saímos do estádio olímpico para acompanhar as outras modalidades. Desde muito cedo que Riefenstahl tinha decidido fazer um filme em duas partes, tal a quantidade de material que possuía. O genérico de *Fest der Schönheit* é diferente do da

¹⁴⁵ De referir que na cópia visionada na Cinemateca, é destacada a presença na Maratona do português Manuel Dias, atleta do Sport Lisboa e Benfica, confirmando a questão de haver várias versões do filme adaptadas aos diversos países (cf. p. 108). Na cópia que estamos a usar em DVD da *Pathfinder Pictures*, proveniente dos EUA, o português não aparece. Para uma descrição da participação portuguesa nestes Jogos Olímpicos, incluindo os problemas sentidos por Manuel Dias (17º classificado em 56 participantes), bem como a medalha de bronze de José Beltrão, Domingos de Sousa Coutinho e Luís Mena e Silva na prova de obstáculos por equipas em Hipismo, conferir o artigo “Bronze em Berlim e Benfica Tricampeão.” (LOPES, João. “Bronze em Berlim e Benfica Tricampeão” in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 4, 1936-39: Salazar, Retaguarda de Franco*. Planeta DeAgostini, 2008, pp. 184-191.)

¹⁴⁶ Tradução literal. Em Portugal, estreou como *Vencedores Olímpicos*.

primeira parte, já que surge sobreposto a um plano das bandeiras olímpicas a esvoaçar e não incrustado na pedra. Transmite-se uma sensação mais leve e menos impositiva, já que afinal de contas é um ‘Festival da Beleza’.



Ao prólogo feito na Grécia, sucedem-se agora imagens da natureza, com árvores, relva, lagos e animais. Os atletas treinam-se no meio dela, revelando a comunhão homem-natureza, realçada pelo uso da câmara lenta. Tal como no prólogo há



nudez, nomeadamente quando os atletas estão na sauna e depois mergulham num lago. São de várias nacionalidades, demonstrando mais uma vez Riefenstahl a sua abertura em relação à beleza física das várias raças.

A seguir à ginástica masculina, temos as regatas, onde há planos dentro dos barcos e paralelos a estes, o que leva a concluir que havia embarcações específicas só para transportar as câmaras. A última regata que vemos é a da *six meter class* e Riefenstahl varia, ao fazer um plano geral e depois aéreo dos barcos. Mudamos de modalidade, para a esgrima, em que, pelo pouco tempo da sequência¹⁴⁷, parece claro que a cineasta alemã não dá muita importância a este desporto. Depois da final de pesos pesados no boxe, surge o pentatlo moderno, em que os que chegam à meta estão quase todos em dificuldade física e são amparados pelos assistentes.

¹⁴⁷ Apenas 1'06''.

Temos imagens de mulheres a fazerem exercícios na relva, extra-competição (dá a sensação de ser uma classe de ginástica de mulheres comuns), em contrapicado e com o céu em fundo.¹⁴⁸ É um grande grupo e os diferentes planos são encadeados por *dissolves*. A filmagem em picado permite-nos vê-lo na sua totalidade e situá-lo na parte



de fora do estádio.

De seguida, voltamos ao estádio olímpico. Há música na filmagem aérea reforçando a ênfase que é dada ao local mais importante dos Jogos. Está cheio, com 100 000 pessoas à espera do decatlo e vemos imagens de todas as suas provas



(100 m, salto em comprimento, lançamento do peso, salto em altura, 400 m, 110 m barreiras, lançamento do disco, salto à vara, lançamento do dardo e 1500 m). Os três primeiros classificados são americanos e, enquanto ouvimos parte do hino, temos algo pela primeira vez: um grande plano da bandeira dos EUA.

A final do hóquei em campo é disputada entre a Alemanha e a Índia. Não há música de fundo, os planos são variados e a sequência é, comparativamente com outros desportos, algo longa (quase três minutos). Mas curiosamente não nos é dito na versão

¹⁴⁸ Este fotograma encontra-se junto ao lado de um de *Viagem do Chefe do Estado às Colónias de Angola e S. Tomé e Príncipe*, documentário de António Lopes Ribeiro (cf. p. 231).

com o áudio em alemão quem ganhou. Mudando para o em inglês, ficamos a saber que o resultado foi Índia - 8 – Alemanha - 1... Segue-se o pólo, a final de futebol, entre a Áustria e a Itália, igualmente algo longa (mais de três minutos), os 100 km de bicicleta e a prova individual de corta-mato a cavalo, esta numa sequência enorme (10'05''). O vencedor individual é alemão e colectivamente também ganhou a Alemanha, graças a um dos participantes que, apesar de ter partido a clavícula, conseguiu terminar a prova: o sacrifício pela nação em todo o seu esplendor.

Voltamos à água, neste caso ao remo, onde temos grandes planos do *skipper*



com megafone a dirigir os colegas e de remadores em acção, filmados dentro dos respectivos barcos. Naturalmente estas sequências foram realizadas nos treinos, já que em competição a câmara não podia estar ali.

Os últimos desportos de *Fest der Schönheit* decorrem na piscina: natação e saltos para a água. A utilização da câmara lenta é uma constante, assim como a variedade de planos, tanto em picado, como contrapicado. Em alguns dos saltos percebe-se que as bancadas estão vazias, o que confirma que Riefenstahl filmou os treinos para poder obter determinados ângulos de câmara. Na natação, vemos os 200 m bruços masculinos, os 100 m estilos masculinos (temos em ambos um *travelling* lateral que segue os nadadores, uma colocação de câmara ainda hoje muito utilizada), e os 100 m estilos femininos, em que a prova é filmada das bancadas.



A justificar a opção de Riefenstahl de construir um filme com altos e baixos, *Olympia* termina com a sua sequência mais famosa: os saltos para a água. Não sabemos quem está a competir e quem ganhou. A música de fundo é constante, os saltos decorrem ao mesmo ritmo, começam na prancha dos três metros e terminam na de dez. A variedade de ângulos é constante e Riefenstahl chega mesmo a fazer cortes a meio dos saltos, mudando para outro saltador. Há aqui uma inovação em relação a todo o filme: a utilização do *reverse*. Temos homens a saltar para a prancha em vez de ser para



a água. Alguns ângulos são igualmente inovadores, chegando a fazer quase 180° da água até à prancha. Tudo é montado de forma que parece que os saltadores estão em sintonia com a música de fundo. Como disse a própria Riefenstahl, a sequência

nasceu de uma ideia simples, mas o segredo é a música.¹⁴⁹ O *Festival da Beleza* termina em clímax, com as suas imagens mais belas.

¹⁴⁹ INFIELD, 1978: p. 180.

Na última cena do filme, voltamos à simbologia: nuvens, música de fundo, perspectiva do horizonte, estádio à noite, sino a tocar, tocha olímpica, bandeira com os anéis olímpicos ao vento, coro, tocha a extinguir-se e fim do coro. Tudo encadeado através de *dissolves* e, como não podia deixar de ser, o filme termina com um *fade out*.



Segundo a própria Riefenstahl, *Olympia* demorou dois anos a ser montado (só estreou em 1938) e foram impressos 400 000 m de película,¹⁵⁰ mas a realidade é que foi um grande sucesso de bilheteira e foram tiradas cópias com legendas em 16 línguas diferentes. Em cada um desses países, a respectiva versão mostrava as vitórias dos atletas locais.¹⁵¹

Há quem considere que *Olympia* não é assim tão distante de *Triumph des Willens*. Tegel refere que à comunidade da nação do povo sucede a comunidade dos atletas, evidenciando toda a sua beleza física.¹⁵² Ao contrário daquela, esta comunidade não é exclusivamente constituída por arianos e o interesse de Riefenstahl pelo corpo humano, especialmente jovem e masculino, independentemente das raças foi comprovado anos mais tarde, quando foi para África para fotografar a tribo Nuba.

Em termos formais, o uso do *dissolve* para algumas mudanças de cena em ambos os filmes está longe de ser inocente. Para Karsten Witte, citada por Rentschler, esta técnica no cinema nazi simboliza uma maneira distinta de processar e redesenhar o mundo: “the dissolve cancels out experience in order to «to rejuvenate man and

¹⁵⁰ DELAHAYE, 1965: p. 50.

¹⁵¹ INFELD, 1978: p. 194.

¹⁵² TEGEL, 2007: p. 97.

transform history into nature.» (...) Living entities evaporate into their primordial form and become divested of empirical existence and temporal being.”¹⁵³ É como se houvesse um renascer no início de cada nova cena. Rentschler vai mais longe e diz: “the dissolve can travel back in time and evaporate history. The dissolve can turn limp human shapes into waving flags and marching mass ornaments.”¹⁵⁴

Para Ulrich Gregor, *Olympia* é um filme de espírito fascista, mesmo na sua versão mais depurada, por tratar o desporto como se fosse um ritual heróico.¹⁵⁵ Neste sentido, este autor não consegue separá-lo de *Triumph des Willens*, por terem nascido do mesmo espírito. Se podemos concordar em parte com Gregor, há que levar em consideração o facto não despiciendo de Riefenstahl, como já reafirmámos, não fazer distinções entre raças quando se trata de mostrar a beleza do corpo humano. E teve mesmo a preocupação de só mostrar o filme às entidades oficiais na antestreia porque, antevendo já uma recepção positiva, depois teria a justificação para não cortar cenas de atletas que não eram conformes aos ideais nazis (como, por exemplo, Jesse Owens).

Tendo obviamente a ideologia fascista presente, porque um realizador que tem o apoio de um regime, especialmente um de cariz totalitário, não consegue fazer filmes que vão contra esse mesmo regime, estes filmes de Leni Riefenstahl são inovadores, porque foram o ponto de partida para dois aspectos que duram até aos dias de hoje: a maneira como se faz propaganda e como se filmam os eventos desportivos. O conteúdo pode ser (e é-o especialmente em *Triumph des Willens*) condenável, mas a forma prevalece até à actualidade. No entanto, Sontag defende que o conteúdo é um ideal romântico ao qual muitos estão ligados ainda hoje.¹⁵⁶ A exaltação da comunidade leva inevitavelmente a uma liderança absoluta e a força de Riefenstahl é precisamente a

¹⁵³ RENTSCHLER, 1996: p. 160.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Film Comment*, hiver 1965, p. 25 citado em INFELD, 1978: p. 190.

¹⁵⁶ SONTAG in NICHOLS (ed.), 1976: p. 43.

continuidade das suas ideias políticas e estéticas, o que provavelmente explica o perigoso fascínio que os seus filmes ainda hoje provocam, mesmo a quem renega absolutamente a ideologia subjacente.

2. Sergei M. Eisenstein: o autor e a propaganda como arte

Num projecto que se concentra fundamentalmente em regimes totalitários de índole fascista, poderá parecer estranho esta incursão por um sistema político que, em termos ideológicos, se situa nos seus antípodas. No entanto, a Revolução Socialista de 1917, que instaurou o Comunismo e fundou a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), foi cronologicamente o primeiro regime político a perceber a importância da utilização do cinema como veículo privilegiado para a difusão das suas ideias. Por outro lado, surgiram nesse país no início dos anos 20 algumas correntes artísticas de vanguarda, como o Formalismo e o Futurismo, que iriam exercer grande influência na cultura europeia nos anos vindouros, chegando também a Portugal. Tornando ainda mais relevante este olhar sobre o cinema soviético, dá-se o caso de os dois realizadores portugueses tratados nesta tese terem algumas afinidades com ele: Lopes Ribeiro chegou a estagiar na URSS no final dos anos 20 e a inspiração *eisensteiniana* é particularmente notória nos primeiros filmes de Leitão de Barros.¹⁵⁷

2.1. O Cinema Soviético e as suas contradições históricas e estéticas

A história do início da indústria cinematográfica soviética não foge muito à de outros países: ainda antes da instauração da URSS, também na Rússia czarista predominava a exibição de filmes estrangeiros. No entanto, o advento da I Guerra Mundial, com a inevitável dificuldade de transacções comerciais, obrigou a indústria russa a desenvolver-se e, segundo Richard Taylor, a produção interna subiu de 129

¹⁵⁷ Nos respectivos capítulos, desenvolveremos melhor estes dois pontos.

filmes (a maior parte curtas-metragens) em 1913 para 499 (predominantemente longas-metragens) em 1916.¹⁵⁸ O único problema era, à semelhança de outros países em tempos de guerra, a escassez de meios técnicos para se poder filmar, já que estes eram maioritariamente importados.

Para Denise Youngblood, a chegada dos bolcheviques ao poder transformou a indústria cinematográfica, dando origem a uma “inexorable move from organizational chaos to total centralization and from aesthetic radicalism to Socialist Realism”.¹⁵⁹ Considera esta autora que os políticos radicais davam muita importância ao cinema, porque era uma arte que não exigia grande literacia. Por isso mesmo, constituía o “cultural tool for the enlightenment of the masses.”¹⁶⁰ Também os artistas radicais gostavam do cinema, principalmente pelo facto de se tratar de uma arte nova e não ter tido, portanto, nenhum contacto com o passado cultural corrupto, segundo eles, do anterior regime imperialista.

Dada a dimensão do país, o seu controlo total era algo de não imediato: a Revolução de Outubro tinha permitido aos bolcheviques apoderarem-se da máquina do Estado, na sua vertente política e administrativa, mas ainda havia bastantes áreas do território, especialmente rurais, a que o seu poder não chegava. Com vista à conquista do apoio popular, sem o qual nenhum regime se consegue manter, os bolcheviques precisavam de um meio que não só lhes permitisse chegar com o maior imediatismo possível às zonas mais remotas do país, como também os ajudasse a superar as diferenças culturais entre a vasta população, com dialectos e costumes muito diversos. Segundo Taylor, “therefore, they needed a medium that was primarily and

¹⁵⁸ TAYLOR, 1998: p. 24.

¹⁵⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*. Austin, University of Texas Press, 1991, p. xiii.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

fundamentally visual in its appeal, thus overcoming problems of language, culture and literacy.”¹⁶¹

Porém, havia uma outra questão que poderia atrasar esta necessidade propagandística do novo governo bolchevique: a escassez e inadequação das salas de cinema nas zonas rurais mais distantes. Surgiu daí a ideia dos *agit-trains*, que mais não eram do que comboios convertidos em salas de cinema, que percorriam todo o país, permitindo que muitos camponeses vissem filmes (ideologicamente conectados com o novo regime, como é evidente) pela primeira vez. Isto favoreceu duplamente o governo bolchevique que se converteu aos olhos da população num sinónimo de “technology, mechanisation, progress”¹⁶² e que pôde desta forma levar imagens da sua nova liderança às pessoas.

No entanto, apesar deste progresso no visionamento dos filmes, segundo Youngblood, muito pouco se passou quanto ao estabelecimento de uma indústria cinematográfica soviética até 1924. Com a gradual melhoria da economia, em resultado da Nova Política Económica (NEP), foi criada uma agência estatal, sugerida por uma comissão que tinha por missão estudar a possibilidade de reorganizar a indústria cinematográfica, tornando-a mais centralizada. A ideia desta comissão partiu do próprio Lenin em finais de 1921, surgindo, assim, um ano depois a Goskino,¹⁶³ que passou a ter o monopólio da distribuição cinematográfica na URSS. Esta agência tinha o poder de alugar os seus equipamentos de realização e espaços físicos (como teatros) a outros institutos estatais e a empresas privadas, que poderiam assim continuar a produzir e exibir os seus filmes. No entanto, em 1924, 95% dos filmes distribuídos eram estrangeiros,¹⁶⁴ o que levou a uma campanha do jornal moscovita *Kino-gazeta*¹⁶⁵ (ligado

¹⁶¹ TAYLOR, 1998: p. 30.

¹⁶² *Idem*, p. 32.

¹⁶³ *Idem*, p. 36.

¹⁶⁴ YOUNGBLOOD, 1991: p. 23.

a um grupo moderado de pessoas que queriam reconstruir o cinema russo e aumentar o interesse do público)¹⁶⁶ contra a Goskino, acusando-a de ser responsável pela crise na produção e distribuição de filmes nacionais por causa do seu monopólio.¹⁶⁷

Desta forma, instigadas igualmente pela comunidade fílmica, nasceram em 1924 duas entidades que tiveram enorme influência no cinema soviético nos anos 20: a ARK (Associação da Cinematografia Revolucionária) e a Sovkino. Para Youngblood, o que as pessoas ligadas ao cinema queriam era uma organização da produção e da distribuição publicitando a importância do cinema, enquanto prosseguia a formação de técnicos profissionais.¹⁶⁸

A ARK era uma sociedade profissional que teve uma grande adesão por parte de pessoas ligadas ao movimento de vanguarda, principalmente em Moscovo, com o elucidativo slogan: “cinema is the strongest weapon in the struggle for communist culture.”¹⁶⁹ Por sua vez, a Sovkino deveria encontrar uma solução para os problemas económicos e técnicos (falta de película, equipamentos, electricidade e peritos) que ameaçavam os estúdios e as salas de cinema.¹⁷⁰

Richard Taylor refere que a Sovkino tentou corrigir alguns erros da sua antecessora, a Goskino (que perdeu o papel de distribuidora para aquela em Dezembro de 1924, mas que continuou no campo da produção).¹⁷¹ Começou com os recursos adequados (embora Youngblood mencione que eram baixos para os parâmetros ocidentais),¹⁷² tentou aglomerar os seus potenciais rivais e não tinha permissão para

¹⁶⁵ *Cinema Gazette* para Youngblood.

¹⁶⁶ YOUNGBLOOD, 1991: p. 12.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 22.

¹⁶⁸ “The film community wanted more effective organization of production and distribution; they wanted to raise the professional status of cinema workers; they wanted to publicize cinema.” *Idem*, p. 39.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 41.

¹⁷¹ *Idem*, p. 40.

¹⁷² *Idem*, p. xiv.

vender o seu monopólio de distribuição.¹⁷³ A Sovkino deveria ter um papel fundador na construção do novo tipo de sociedade que o Estado estava a tentar impor, ao providenciar instalações e programação cinematográfica para a rede de clubes dos trabalhadores, para as forças armadas e a nova geração e, principalmente, para as zonas rurais. O mandato que recebeu do governo dava à Sovkino controlo exclusivo sobre a importação e exportação de material e filmes, a distribuição dos filmes russos em todo o país e a organização e exploração das salas de cinema.¹⁷⁴

No entanto, a contestação à Sovkino começou quase desde o seu início, principalmente por causa das tarifas elevadas que cobrava às salas de cinema pelos filmes de maior capacidade comercial. Como noutros países de regimes totalitários (Alemanha, Itália e Portugal, por exemplo), as pessoas preferiam em geral os filmes de teor escapista aos realistas e, consciente deste facto, o governo soviético, através do seu organismo Comissariado do Povo para os Assuntos Internos (NKVD), instituiu em Julho de 1925 uma nova organização de massas, a Sociedade dos Amigos do Cinema Soviético (ODSK), para tentar fazer a ponte entre o público e a indústria cinematográfica.¹⁷⁵ Para a ODSK, o cinema era a arte mais adequada às massas por causa da sua “visual clarity, simplicity, and general accessibility”,¹⁷⁶ devendo constituir um instrumento cultural com conteúdo ideológico criado pelos trabalhadores e camponeses para os servir a eles próprios. Há aqui uma inovação no discurso das entidades oficiais, que passa pela defesa da participação directa dos trabalhadores e camponeses na construção dos próprios filmes. Grigorii Boltianskii, um crítico do jornal *Kino-nedelia*¹⁷⁷ (ligado ao Sevzapkino, um estúdio de Leningrado),¹⁷⁸ corrobora esta

¹⁷³ TAYLOR, 1998: p. 37.

¹⁷⁴ YOUNGBLOOD, 1991: p. 44.

¹⁷⁵ TAYLOR, 1998: p. 39.

¹⁷⁶ YOUNGBLOOD, 1991: p. 49.

¹⁷⁷ *Cinema Week* para Youngblood.

¹⁷⁸ YOUNGBLOOD, 1991: p. 22.

ideia ao afirmar que o cinema deveria tornar-se uma “weapon of class enlightenment for the proletariat”.¹⁷⁹

Por sua vez, a Sovkino era fundamentalmente constituída por elementos mais antigos do Partido Comunista, que entraram logo em conflito com os jovens realizadores em início de carreira e que os questionaram acerca das suas políticas, nomeadamente no que respeitava às verbas disponíveis para a produção. O maior problema era o facto de a Sovkino preferir concentrar os seus assumidos poucos recursos num número necessariamente reduzido de filmes de grande orçamento. Ainda assim, os jovens realizadores acabavam por conseguir realizar as suas películas, mas, para Youngblood, esta constante luta para a obtenção de meios transformava “aesthetics positions into weapons in a power struggle.”¹⁸⁰ À Sovkino era ainda imputada a excessiva dependência do estrangeiro e de interesses burgueses os quais dificultavam que os realizadores mais jovens e desfavorecidos tivessem acesso aos materiais, assim como que fossem distribuídos filmes feitos para as massas soviéticas.¹⁸¹

Em 1926, a revista *Sovetskoe Kino*¹⁸² (dirigida pela Glavpolitprosvet, a secção de cinema do departamento governamental que controlava os assuntos de política educacional)¹⁸³ acusava a Sovkino de ser a responsável pela não-concretização da “cinefication campaign”,¹⁸⁴ que deveria levar o cinema a todo o país, devido especialmente a dois factores: as tarifas serem muito elevadas e haver uma enorme desorganização na distribuição. Para além disto, havia outros dois problemas suplementares: os camponeses não se conseguiam concentrar durante todo o tempo de

¹⁷⁹ TAYLOR, 1998: p. 40.

¹⁸⁰ YOUNGBLOOD, 1991: p. xv.

¹⁸¹ *Idem*, p. 61.

¹⁸² *Soviet Cinema* para Youngblood.

¹⁸³ YOUNGBLOOD, 1991: p. 47.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 52.

um filme de longa-metragem (que durava entre 60' e 75') e a taxa de iliteracia rondava os 80%, o que tornava a leitura dos intertítulos muito complicada.¹⁸⁵

Apesar do desenvolvimento da indústria interna, os filmes estrangeiros continuavam a representar cerca de 70% da distribuição em 1927,¹⁸⁶ mas com uma diferença em relação ao passado: é que agora recebiam menos atenção da crítica, que preferia concentrar a sua verve polêmica nos filmes soviéticos, os quais, como os próprios realizadores sabiam, tinham um equilíbrio difícil a atingir: se fossem sucessos de bilheteira sem conteúdo ideológico eram violentamente criticados; se fossem mais experimentais e tendenciosos, era complicado arranjar apoio financeiro, porque não eram tão rentáveis.¹⁸⁷

Isto tudo somado fez com que, nos finais dos anos vinte, houvesse uma nova crise no cinema soviético: basicamente ninguém estava satisfeito, espectadores, críticos de cinema e críticos sociais, todos tinham diferentes razões para se lamentarem do estado do cinema nacional, o que tornava muito complicada a tarefa da resolução da crise. Para Youngblood, havia dois caminhos para o problema da insatisfação dos espectadores: ou se assumia que o que o público queria mesmo era filmes americanos, com os inevitáveis *happy endings*, porque o motivo principal da ida ao cinema era a diversão; ou se considerava que o papel da crítica era *educar* os espectadores para que pudessem apreciar o cinema soviético.¹⁸⁸ Não se conseguia era chegar a nenhuma conclusão acerca do tipo de *educação* que deveria ministrar-se.

Para tentar resolver o problema, vários participantes intervieram em Março de 1928 numa ampla conferência partidária especificamente sobre cinema. Mas, ainda segundo Youngblood, a conferência serviu mais para dar a estocada final no poder da

¹⁸⁵ *Idem*, p. 50.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 113.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 114.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 135.

Sovkino do que propriamente solucionar a crise cinematográfica.¹⁸⁹ O representante do Partido, A.I. Krinitskii, acusou-a de não ter conseguido que o cinema soviético fosse socialmente responsável nem estivesse de boa saúde financeira, embora tenha admitido ao mesmo tempo que tanto o Partido como a sociedade não tinham prestado a devida atenção à Sétima Arte. Para ele, o cinema era inacessível a muita gente, porque não só havia poucas salas como a maioria das pessoas não conseguia entender o que via no ecrã, levantando novamente a questão da ininteligibilidade dos filmes soviéticos. Por outro lado, havia igualmente o facto de a despesa com o entretenimento não ser uma prioridade para os camponeses e trabalhadores, que preferiam gastar o seu rendimento em vodka, proporcionando ao Estado receitas fiscais muito maiores com esta bebida, do que com os bilhetes de cinema vendidos.¹⁹⁰

Os responsáveis da Sovkino tentaram justificar a falha nas suas obrigações sociais com as dificuldades financeiras da companhia e alguns problemas com a censura. Argumentaram igualmente que os filmes custavam mais a produzir na URSS do que no Ocidente, por causa da rigidez das taxas e da completa dependência da importação de material do estrangeiro. Sendo o cinema visto como uma importante arma de propaganda na revolução cultural contra a burguesia, tomou-se a resolução de fazer predominantemente filmes de ficção, contemporâneos e que fossem mais perceptíveis pela população. Para isso, o cinema deveria inspirar-se na literatura e ir buscar argumentistas proletários e vindos das massas, combatendo assim a elitização de que era acusado. Por outro lado, e como forma de resolver o problema financeiro da indústria, a conferência decidiu instituir uma rede de distribuição forçada, diminuir as

¹⁸⁹ *Idem*, p. 157.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

importações, aumentar as exportações, dissipar o antagonismo vigente entre filmes ideológicos e filmes comerciais, e manufacturar o seu próprio equipamento.¹⁹¹

No entanto, em termos organizacionais, a relevância da conferência foi ter reduzido substancialmente o poder da Sovkino que, apesar de só ter sido transformada na Soiuzkino em 1930, na prática ficou muito condicionada com a obrigação de seguir as directivas dessa mesma conferência, tal como era a intenção da maioria da comunidade fílmica. Mas, segundo Taylor, a reestruturação organizacional da indústria não era suficiente para se poder caminhar no sentido da Revolução Cultural. Tinha que se controlar igualmente o conteúdo dos filmes e, através dos que foram apoiados, podemos ver a imagem que as autoridades da URSS queriam projectar a nível interno e externo.¹⁹² Era igualmente intenção da conferência, com sucesso diga-se, envolver mais o Partido e a sociedade nos assuntos do cinema, o que no futuro acabou por ter um efeito que não era bem o desejado.

Apesar das boas intenções, os problemas com a indústria cinematográfica não ficaram resolvidos: discutiram-se vários aspectos, houve uma campanha autocrítica em relação ao papel da própria crítica cinematográfica, ocorreu uma tentativa de desvalorizar o papel do realizador, mas a conferência e as suas repercussões não conseguiram, segundo Youngblood, renovar a comunidade cinematográfica.¹⁹³ A situação estava na mesma, senão pior do que antigamente e parecia não haver solução, já que as preocupações artísticas eram desvalorizadas em favor destas lutas de poder entre os vários elementos da indústria, levando o cinema soviético ao que parecia um beco sem saída.

No final dos anos 20 e início dos 30, assistiu-se a uma purga generalizada na indústria. A principal foi a já referida transformação da Sovkino na Souizkino, a qual

¹⁹¹ *Idem*, p. 158-160.

¹⁹² TAYLOR, 1998: p. 51.

¹⁹³ “Rejuvenate cinema society into fighting shape” in YOUNGBLOOD, 1991: p. 187.

segundo Taylor era suposto exercer um controlo completo sob todos os aspectos da indústria, inclusivamente pela primeira vez a produção de equipamento e película por toda a URSS, e não só na Federação Russa,¹⁹⁴ mas que no entanto só teve seis meses de vida. Também a ODSK e a ARKK (Associação dos Trabalhadores da Cinematografia Revolucionária)¹⁹⁵ foram dissolvidas em 1931 e 1934, respectivamente. Esta onda reformista estendeu-se igualmente aos realizadores, que foram criticados por serem muito *formalistas*, isto é, preocuparem-se demais com a forma em vez do conteúdo. Se o ser formalista até estava em consonância com a tentativa de estabelecer o cinema como uma arte, era o contrário do que a sociedade pretendia no pós-conferência, ou seja, tornar o cinema num entretenimento de massas (que pudesse igualmente ser utilizado como propaganda), porque estes filmes ditos *artísticos* não eram tão apelativos à população. Ipolit Sokolov, um crítico do *Kino*¹⁹⁶ (antigo *Kino-gazeta*), acusava em 1930 o formalismo de ser uma “metaphysical break of form and content”,¹⁹⁷ em que aquela tinha primazia sobre esta, sendo portanto oposta à “unity of contradictions” que era parte da dialéctica. Isto acontecia porque o formalismo era o “product of the petty-bourgeois intelligentsia”, ou seja, fazia parte da sua ideologia social. Quem fazia parte desta *intelligentsia* pseudo-burguesa eram os “left cinema-theoreticians”,¹⁹⁸ que eram pseudo-burgueses precisamente por serem formalistas. Era esta a forma circular de pensar da Revolução Cultural, então instaurada, um tanto à revelia das questões cinematográficas.

A consequência de todos estes ataques foi naturalmente a quebra da produção cinematográfica:¹⁹⁹ os realizadores perderam muita da sua independência e deixaram de

¹⁹⁴ TAYLOR, 1998: p. 45.

¹⁹⁵ Novo nome da ARK desde Setembro de 1928.

¹⁹⁶ *Cinema* para Youngblood.

¹⁹⁷ YOUNGBLOOD, 1991: p. 198.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 199.

¹⁹⁹ 146 filmes em 1930, 103 em 1931, 90 em 1932 e 35 em 1933. *Idem*, p. 240-41.

estar tão envolvidos na escrita do guião e na montagem como durante os anos 20, porque o que se pretendia era que o cinema estivesse subjugado aos interesses da sociedade. Tal resultou no facto de que nomes como Eisenstein, Kuleshov e Vertov tivessem muitas dificuldades em filmar. Esta quebra na produção era devida não só a estas pressões políticas, como também à crónica falta de material e a dificuldades na transição para o cinema sonoro, e teve como consequência a natural diminuição das exportações de filmes soviéticos, prejudicando ainda mais a saúde financeira da indústria.²⁰⁰

Apesar do reconhecimento internacional de alguns dos seus filmes, era ideia generalizada na URSS que o cinema não tinha atingido os seus objectivos, tanto em termos qualitativos (já que os críticos não gostavam da maioria dos filmes), como em termos de visibilidade e inteligibilidade pelo maior número de pessoas possível. O processo de industrialização interna reduziu substancialmente as importações (tanto de equipamento como de filmes estrangeiros), o que fez com que o cinema soviético ficasse para trás em relação ao do Ocidente na altura crítica da transição para o sonoro. Segundo Youngblood, a produção de filmes mudos tão prolongada no tempo (até 1933) justificava-se pela incrível existência de apenas 200 projectores sonoros em todo o país contra os 32 000 mudos.²⁰¹

Não obstante o interesse político em utilizar o cinema como meio de propaganda, o processo de industrialização apenas veio tornar mais visíveis as crónicas dificuldades da indústria cinematográfica, nomeadamente a falta de meios financeiros, já que estes eram maioritariamente dirigidos para outros sectores da vida económica. Isto fazia com que a importação de equipamentos de filmar e de película fosse

²⁰⁰ *Idem*, p. 203-204.

²⁰¹ *Idem*, p. 222.

diminuindo, o que quis dizer que na prática, como refere Youngblood, o cinema nunca fosse a prioridade número um para o governo e para o Partido Comunista.²⁰²

2.2. *Oktiabr* de Eisenstein: documentário ou ficção?

Foi dentro desta conjuntura que Sergei M. Eisenstein realizou a sua obra,²⁰³ cuja influência ultrapassou largamente as fronteiras da URSS. Durante a sua carreira, Eisenstein realizou oito longas metragens,²⁰⁴ mas optámos por nos cingir apenas a *Oktiabr* / *Outubro* (1927), porque é um filme de ficção baseado em factos verídicos, porque foi uma encomenda do próprio regime para celebrar o décimo aniversário da sua instauração (tal como irá acontecer, salvaguardadas as devidas distâncias, com *A Revolução de Maio* de António Lopes Ribeiro) e porque, de acordo com David Gillespie, o seu legado perdurou durante vários anos: “in *October* Eisenstein has created a film of epic proportions and design, and one that was to serve a political purpose for decades in the future.”²⁰⁵ Por último, dentro do projecto desta tese de tentar compreender como o aspecto propagandístico dos filmes se relaciona com o lado autoral, justificava-se escolher o filme que teve uma maior intervenção por parte do Estado soviético.

Gostaríamos de focar rapidamente a questão da definição de *Oktiabr* como filme de ficção. Será tão claro quanto isso? *Oktiabr* é um filme tão poderoso sobre a

²⁰² *Idem*, p. 235.

²⁰³ “The main concern of his [Eisenstein] cinematic art is the analysis and interpretation of the course of Russian History.” GILLESPIE, David. *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*. London, Wallflower, 2000, p. 37.

²⁰⁴ *Stachka* / *A Greve* (1925); *Bronenosets Potemkin* / *O Couraçado Potemkine* (1925); *Oktiabr* / *Outubro* (1927); *General’naia liniia – Staroie i novoe* / *A Linha Geral ou O Velho e o Novo* (1929); *Que Viva México!* (1932); *Aleksandr Nevskii* / *Alexandre Nevski* (1938); *Ivan Groznyi I* / *Ivan, o Terrível – parte I* (1944); *Ivan Groznyi II* / *Ivan, o Terrível – parte II* (1946). Pelo seu conhecimento da língua russa, transcrevemos a grafia utilizada por Denise J. Youngblood.

²⁰⁵ *Idem*, p. 49.

Revolução que muitas das suas imagens foram posteriormente utilizadas para a ilustrar, como se tivessem sido feitas durante os acontecimentos:²⁰⁶ estando ou não as pessoas conscientes deste facto quando as vêem fora do contexto do filme, tal é de somenos importância para esta questão. Como tal, poderemos dizer que *Oktiabr* é um filme de ficção que *quer* ser um documentário. É no fundo uma reconstituição histórica dos acontecimentos, servindo por isso como bom contraponto para *Triumph des Willens* e como uma das matrizes, como já apontámos, de *A Revolução de Maio* de António Lopes Ribeiro,²⁰⁷ questão a que voltaremos a seu tempo. Além disto, como foi igualmente alvo de alguns cortes e remontagens ditados pelo regime, é um bom exemplo da tensão existente entre a propaganda e a questão autoral.

Sergei Mikhailovich Eisenstein estava a trabalhar em *Generalya Linnea / A Linha Geral* desde 1926, quando foi escolhido para realizar *Oktiabr* em 1927, o filme que celebraria oficialmente, como vimos, o décimo aniversário da Revolução Socialista. Tal facto fez com que tivesse que interromper o outro filme, que só retomaria em 1928, procedendo a uma enorme revisão e dando-lhe o novo título de *Staroie I Novoie / O Velho e o Novo*, já em consonância com indicações de instâncias superiores, que não permitiram a manutenção do título original.²⁰⁸ A rodagem de *Oktiabr* começou então em Abril de 1927 e só terminou em Outubro, com a montagem a iniciar-se ainda antes do final das filmagens, em Setembro.

²⁰⁶ Referindo-se ao ataque ao Palácio de Inverno, Gillespie declara: “so superb is the spectacle that it has an undoubted documentary authenticity to it. Indeed, this scene was for many years passed off by the Soviet leadership as the authentic newsreel footage of this historical event.” *Idem*, p. 47.

²⁰⁷ Naturalmente que os filmes de Eisenstein estiveram proibidos em Portugal até ao 25 de Abril de 1974, com a única excepção de *A Linha Geral* (1929) estreado em 12 de Novembro de 1930 no Odéon (PINA, Luís de. *Estreias em Portugal 1918-1957*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1993, p. 51), mas, como desenvolveremos no capítulo sobre Lopes Ribeiro, este chegou a visitar a URSS no final dos anos 20, altura em que teve contacto com todos estes filmes.

²⁰⁸ “The original title, *The General Line*, referred to the Party’s «line» for the countryside.” YOUNGBLOOD, 1991: p. 204.

A primeira versão do filme foi exibida no Teatro Bolshoi em Moscovo a 7 de Novembro (a data efectiva do 10º aniversário da Revolução de Outubro),²⁰⁹ mas teve que ser remontado, com o corte de algumas sequências mais *difíceis*, e foi finalmente lançado a 14 de Março de 1928.²¹⁰ Youngblood refere que o atraso na estreia do filme se deveu ao facto de Eisenstein ter sido ingénuo ao ponto de ter feito Trotsky o seu herói,²¹¹ algo que não foi naturalmente do agrado de Estaline.²¹²

Esta questão do desagrado de Estaline remete para outro ponto importante que justifica a análise de *Oktiabr* neste projecto: segundo Taylor, foi o primeiro filme em que Lenine e uma série de outros dirigentes soviéticos foram representados por actores.²¹³ Este culto da personalidade de Lenine estava a ser iniciado nesta altura pelo próprio Estaline para proveito próprio. O seu livro *Sobre os Fundamentos do Leninismo* reúne uma série de conferências dadas por Estaline e publicadas primeiramente no jornal *Pravda* entre Abril e Maio de 1924, cujo objectivo último era torná-lo o legítimo sucessor de Lenine, transformando assim qualquer elogio a Lenine como um elogio a ele dirigido, ora como afirma Taylor, “Lenin is the saviour of the downtrodden masses, and the context tells us that Stalin has stepped in his shoes.”²¹⁴

A representação de altas figuras por actores não foi nada pacífica, ainda por cima porque Eisenstein escolhia completos desconhecidos para os papéis. Considerava ele que actores não-profissionais (recrutados entre trabalhadores e camponeses) davam mais realismo à caracterização que pretendia.²¹⁵ Lenine foi interpretado por Nikandrov,

²⁰⁹ Até Fevereiro de 1918, a Rússia tinha o calendário Juliano, enquanto o resto da Europa já tinha adoptado o Gregoriano, razão pela qual estava 13 dias atrasada em relação ao resto do continente. TAYLOR, 1998: p. 223.

²¹⁰ *Idem*, p. 63.

²¹¹ YOUNGBLOOD, 1991: p. 110.

²¹² Este problema foi aparentemente resolvido na nova versão, porque segundo David Gillespie: “the film’s ideology is impeccably pro-Bolshevik, and, appropriately for its time, Stalinist in its revisionist depiction of key events”. GILLESPIE, 2000: p. 45.

²¹³ TAYLOR, 1998: p. 56.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Idem*, p. 66.

um trabalhador anónimo, o que permitiu a Eisenstein transformar assim um herói individual num herói colectivo que personificava as massas, algo que seria mais difícil se o actor fosse conhecido, porque neste caso a colagem do papel seria feita em relação a ele.²¹⁶ No entanto, esta representação de Lenine valeu a Eisenstein críticas de gente ilustre, como o poeta Mayakovsky: “it is revolting to see someone striking poses and making movements like those of Lenin, when behind this exterior you can feel complete emptiness, the complete absence of life.”²¹⁷

A *heroificação* de alguém que simboliza um grupo colectivo por contraponto a um inimigo que era quase sempre caracterizado de forma individual, comum a vários filmes soviéticos desta altura (nomeadamente todos as longas metragens completas do período mudo de Eisenstein),²¹⁸ era uma forma de universalizar o conteúdo do filme, para o qual também contribuía a utilização de nomes genéricos (a sua função laboral ou apelido) às personagens em vez do nome próprio: o objectivo passava sempre por fazer com que um maior número de pessoas se pudessem sentir identificadas com o que viam no ecrã.

Concordamos com Taylor, quando ele refere que a figura mais importante do cinema soviético desta altura é o trabalhador, porque foi para ele que a revolução aconteceu e é a ele que se deve o seu sucesso. O trabalhador é retratado como “upright, even when downtrodden, calm and courageous in adversity, compassionate and self-sacrificing.”²¹⁹ É forte em termos físicos, alegre e raramente é visto sozinho, estando quase sempre representado como membro de um grupo. Esta caracterização é importante para se poder estabelecer um contraponto com o modo como os indivíduos são tratados no cinema dos regimes fascistas.

²¹⁶ Iremos aprofundar esta questão de massas e indivíduos durante a análise mais cuidada ao filme e na conclusão do capítulo.

²¹⁷ Mayakovsky citado em TAYLOR, 1998: p. 66.

²¹⁸ *A Greve, O Couraçado Potemkine, A Linha Geral ou O Velho e o Novo e Outubro.*

²¹⁹ TAYLOR, 1998: p. 53.

Segundo Youngblood, *Oktiabr* é o melhor exemplo da “intellectual montage” de que Eisenstein fala no seu livro *Film Form*. Agrupando os tipos de montagem em cinco categorias (“metric”, “rhythmic”, “tonal”, “overtonal” e “intellectual”),²²⁰ Eisenstein define esta última como sendo a montagem de “sounds and overtones of an intellectual sort: i.e, conflict-juxtaposition of accompanying intellectual affects”,²²¹ o que basicamente quer dizer que a junção de duas cenas com conteúdo aparentemente diferente adquire todo um novo significado precisamente por virem coladas uma à outra. Eisenstein diz que, deste modo, a sua *aparência* diferente adquire uma *essência* idêntica. Youngblood refere como exemplos conseguidos a maneira como Eisenstein julga figuras como Kerenskii e o governo provisório através exclusivamente da justaposição de imagens.²²²

No entanto, no cômputo geral, Youngblood critica *Oktiabr* por lhe faltar “human interest”²²³ e refere inclusivamente a observação que a viúva de Lenine, N.K. Krupskaia, proferiu, apesar de ter gostado do filme, de que demasiadas imagens de deuses e ídolos, com toda a sua carga simbólica, iriam confundir as massas. Este lado simbólico será igualmente tratado durante a análise do filme, até por se poder estabelecer outro contraponto com o que se passa em *Triumph des Willens*.

Ainda segundo Youngblood, a reacção do público em Moscovo e Leninegrado foi mista: o filme era elogiado com parcimónia ao mesmo tempo que se criticava a sua obsessão pelas “things”.²²⁴ Na província, as notícias eram mais animadoras, porque relatavam que *Oktiabr* era recebido com muito entusiasmo, havendo inclusive apelos a que todos os trabalhadores fossem ver uma “grandiose victory (...), a holiday of Soviet

²²⁰ EISENSTEIN, Sergei: *Film Form – Essays in Film Theory*. San Diego, Harcourt Brace & Company, 1949, pp. 72, 73, 75, 78 e 82.

²²¹ *Idem*, p. 83.

²²² YOUNGBLOOD, 1991: p. 174. Na nossa análise mais detalhada do filme, iremos verificar este aspecto.

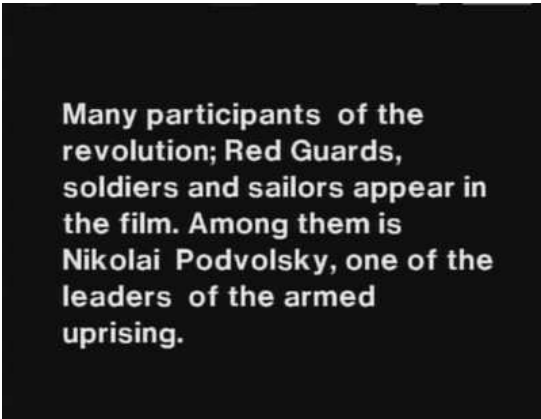
²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Ibidem*.

cinematography.”²²⁵ Youngblood conclui que *Oktiabr* justificava por si só o debate sobre o lugar dos heróis e dos actores na cinematografia soviética, porque demonstrava quão longe estava a vanguarda local do gosto de público. Por causa disso, a URSS era vista como não tendo recursos para pagar o luxo da arte pura independentemente da qualidade dos seus artistas.²²⁶

2.3. Para uma leitura de *Oktiabr* enquanto objecto artístico e instrumento de propaganda

Oktiabr começa com um cartão a negro que refere que muitos dos participantes na revolução de há 10 anos (como um dos seus líderes, Nikolai Podvolsky) participaram nas filmagens, caucionando-se logo desde início a veracidade de um *filme*



Many participants of the revolution; Red Guards, soldiers and sailors appear in the film. Among them is Nikolai Podvolsky, one of the leaders of the armed uprising.

de ficção que retrata factos reais pela presença de quem tomou parte neles. Prosseguimos com outro cartão que o situa temporalmente, “Outubro 1917”,²²⁷ o dedica ao “proletariado de Petrogrado,”²²⁸ herói da Revolução de Outubro” e refere a sua proveniência, “encomendado pelo Comité do Jubileu da Revolução de Outubro, presidido por Nikolai Podvolsky.” O último cartão apresenta, como não podia deixar de ser, uma citação de Vladimir Ulyanov (Lenine): “temos o direito de nos sentir orgulhosos por termos tido a sorte de poder iniciar a construção do Estado Soviético e,

²²⁵ *Idem*, p. 175.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Nesta análise detalhada, as aspas referem-se sempre aos intertítulos, que resolvemos traduzir para português.

²²⁸ Antigo nome de São Petersburgo.

ao fazê-lo, abrir um novo capítulo na história do mundo.” Trata-se de um apelo naturalmente dirigido a todas as massas que eram o público-alvo do filme, salientando a importância da universalidade da sua Revolução.

O estilo de Eisenstein releva-se logo desde o princípio: planos curtos, geralmente fixos e interligados de forma muito rápida. Vemos a estátua de “Alexander III, Imperador da Rússia” e o povo sobe as escadas a correr em direção a ela. Uma mulher aos seus pés gesticula para a multidão e com uma corda ata a estátua. Não nos é dito quem é, mas também não é relevante, porque ela simboliza a vontade de muita gente ilustrada pelo facto de se lhe juntarem três homens para a ajudar. Vários planos fixos em oblíquo mostram o entrelaçamento da estátua e, ainda em contrapicado, vemos a ser puxada. A multidão festeja o derrube do estado imperial, multidão essa que significativamente carrega espingardas e foices, sendo de forma clara membros do proletariado. O indivíduo só é importante como parte de um grupo e, se a estátua é mostrada em contrapicado, quem depois ocupa o seu pedestal é quem trabalha para a derrubar. Um cartão explica melhor a cena a salientar a tautologia do texto escrito: “A primeira vitória do proletariado no caminho para o socialismo.” Estamos em plena Revolução de Fevereiro de 1917 que depôs a governação imperial da Rússia: o derrube dos símbolos do antigo regime é muito importante na instauração de uma nova ordem. A estátua que representa o imperador sentado na cadeira cai (queda essa mostrada em três planos consecutivos), mas sem cordas visíveis. Esta invisibilidade das cordas pode ser entendida como o símbolo da inevitabilidade da queda do imperador, de tal maneira

que, sendo essa a vontade do povo, nem precisaria da ser *ajudada* com aqueles



artefactos.

Novo cartão a negro justifica a razão da queda da estátua: “Para os cidadãos da Rússia” e as letras vão aumentando de tamanho, como se fossem gritos. Vemos três grandes planos de homens e também de

um sacerdote a benzer-se numa igreja. “Longa vida para o governo provisório!” “Para os cidadãos da Rússia”, “Para os cidadãos da Rússia? Isso quer dizer...” Espingardas são espetadas na neve e os soldados confraternizam: “Irmão! Amigo!”²²⁹ Os soldados comem e bebem uns com os outros, há sorrisos e brincadeiras envolvendo a troca de capacetes, e aparentemente a revolução pode ser efectuada sem violência.

²²⁹ “Even in the early stages of the film, the viewer is left in no doubt about the strength of brotherhood between workers and soldiers of different nationalities, as German and Russian troops fraternise in the trenches.” GILLESPIE, 2000: p. 46.

Num plano extremamente picado, um homem de costas faz uma vénia e outros dois dão-lhe duas folhas. “O governo provisório” “...vai continuar a honrar os compromissos que foram feitos aos poderes aliados”. Um homem dobra-se a 90° para entregar o papel, mas não vemos quem o recebe. Visualmente, através de um plano muito picado e de uma vénia de 90°, Eisenstein mostra de forma clara que o governo provisório será fraco e subjugado aos poderes estrangeiros (que nem sequer têm rosto). A consequência imediata é vermos explosões nas trincheiras e soldados a correr para se refugiarem no plano seguinte. Grandes planos sucessivos mostram um tanque a ser baixado²³⁰ e são intercalados com grandes planos dos soldados, que se preparam para combater. “Uma libra de pão” e vemos pessoas à espera em fila. “Metade de uma libra”, “um quarto de uma libra” e as pessoas esperam em filas à neve. “Um oitavo de libra” e as pessoas deixaram de estar em pé e passaram a estar sentadas à espera, dando a sensação de prolongamento no tempo das privações ao povo.



“É sempre a mesma história...”, “fome e guerra”, “mas...” e vemos pessoas à espera numa gare com cartazes. “No exterior da estação de comboios Finlândia” e temos planos rápidos de pessoas a andar, contraponto evidente ao imobilismo da cena anterior. “3 de Abril”, novamente pessoas, “é ele” e as pessoas movimentam-me para verem melhor. Anuncia-se a vinda de alguém que poderá pôr término àquela situação e as pessoas não escondem o seu entusiasmo. “Ulyanov!”, as pessoas saúdam-no e uma

²³⁰ Este fotograma, pela sua semelhança com *A Revolução de Maio*, de António Lopes Ribeiro, está incluído no capítulo em que analisamos este filme (cf. p. 345).

bandeira é içada. “Lenine!” e temos um plano contrapicado deste a



discursar para a multidão. “Longa vida aos soldados revolucionários e aos trabalhadores que depuseram a monarquia!” Um plano picado mostra-nos Lenine de costas a discursar com as pessoas em baixo, e estas sempre a saudá-lo e a baterem palmas. “Não apoiemos o governo provisório!”, as pessoas saúdam, “longa vida para a Revolução Socialista!” e sempre a mesma bandeira ao vento. “Socialista... não burguesia. Cinco meses de um governo da burguesia. Sem paz. Sem pão. Sem terra.” Não bastava depor o regime monárquico, era preciso igualmente combater a burguesia, porque com ela no poder o proletariado é que sofria, privado das suas necessidades básicas. *Oktiabr* é um filme sobre acontecimentos históricos, mas este intertítulo soa mais a um misto de lembrança e instigação ao povo do presente em 1927 para não voltar a cometer o erro do passado de acreditar na burguesia.

A consequência dos cinco meses de governo provisório é uma grande manifestação de rua (“Julho – mês da fúria das pessoas”) com cartazes, tarjas e muita gente. “Reunião atrás de reunião no exterior do edifício-sede do Comité dos Bolcheviques de Petrogrado.” Um homem de barbas discursa em contrapicado, “um levantamento é prematuro”, mesmo plano do homem, “o inimigo irá tentar provocar-

nos”, mesmo plano do homem seguido de um plano de marinheiros,



“apelamos à calma e à moderação”,
mesmos dois planos. Eisenstein utiliza o
esquema de intertítulo – plano contrapicado
do homem, e repete-o, e intertítulo – planos
do homem e dos marinheiros, repetindo-os
também. Esta repetição é um reforço da

ideia de que nada pode ser feito individualmente, terá de ser sempre com o apoio colectivo, o homem de barbas pode ter sugerido que o “levantamento é prematuro”, mas só com a ajuda dos marinheiros é que a “calma e a moderação” podem ser conseguidas. “O partido liderar-vos-á quando chegar a altura” e as pessoas vão-se movimentando com as tarjas. Pela primeira vez, refere-se o partido como preconizador da vontade popular, expressa não só em quantidade (o número de pessoas é sempre grande) como pela quase constante movimentação (que representa a alteração desejada contra o imobilismo da manutenção do *status quo*). Os intertítulos sucedem-se e quebram a acção, mas conferem-lhe carga ideológica, manipulando o espectáculo. Alguns anos mais tarde, Lopes Ribeiro iria usar a voz *off* com este mesmo objectivo.

“Prospecto de Nevsky – Esquina da Praça Sadovaya” e a multidão desloca-se em forma de V. “Baluarte do jornal reaccionário. Escritórios do *Evening Times*” e continuamos a ver a multidão a marchar em vários planos. Surge um grande plano de um canhão, corta-se novamente para a multidão, numa montagem cada vez mais acelerada, há planos sucessivos muito curtos do canhão (simulando o seu disparo), a multidão dispersa-se e foge, e vemos o homem e o seu canhão em planos cada vez mais curtos até se sobrepossem.²³¹ O vilão é sempre um indivíduo visto solitariamente. “Para a salvação da faixa” e a multidão continua a fugir.



Um soldado namora à beira-rio, um rapaz olha para ele e tira-lhe a sombrinha. “Bolchevique!”, o rapaz é logo identificado. Senhoras de meia-idade, vestidas de um modo que as identifica como pertencentes à alta sociedade, e o soldado partem a faixa e agridem o rapaz, tudo em grandes planos muito curtos.²³² A multidão corre pela ponte a fugir do canhão e as senhoras continuam a agredir o rapaz. Um velhote ri-se em grande plano, enquanto uma mulher e um cavalo estão caídos na ponte. A classe alta é vista como apoiante do governo provisório e, portanto, cúmplice de toda esta situação. Um homem pega no telefone, “o governo ordenou...”, homem ao telefone, “... as pontes subidas...”, homem ao telefone, “... para cortar o acesso aos distritos dos trabalhadores vindos do centro...” A ponte é içada e vemos algumas pessoas mortas sobre ela. Há vários planos de pessoas também a fugir e o cavalo morto fica pendurado na ponte. A

²³¹ Este fotograma do homem e seu canhão, pela sua semelhança com *A Revolução de Maio*, encontra no respectivo capítulo (cf. p. 333).

²³² Exploraremos esta ideia mais adiante, mas é de realçar que Eisenstein não reserva o uso de grandes planos apenas para filmar o herói ou acontecimentos positivos. Funciona igualmente para mostrar a antítese (cenas com carga negativas) sem a qual a síntese é irrealizável, num esquema indiscutivelmente marxista.

subida da ponte é vista em diversos planos, mantendo assim o ritmo acelerado de toda esta sequência, por via da montagem. Num grande plano, vemos uma estátua de origem oriental e há um rapaz morto sob a água. “Os vitoriosos atiram exemplares do *Pravda*



ao rio” e o cavalo continua pendurado sob a ponte. “Os contra-revolucionários ganharam” e o rio está cheio de exemplares do *Pravda*. A faixa e o cavalo caem ao mesmo tempo no rio, mas em planos diferentes. Num grande plano, vemos o rapaz



morto, o exemplar do *Pravda* afunda-se, e o velhote e as senhoras continuam a rir-se. Desta forma, é realçado muito claramente que o desprezo que sentem pela revolução (*Pravda* ao rio) é o mesmo que sentem pela vida humana e pela vida animal. O



que nos leva a concluir que a revolução simboliza igualmente o seu oposto.

“O primeiro regimento de METRALHADORAS”²³³ e um *travelling* a recuar acompanha os soldados a marcharem. As maiúsculas no intertítulo funcionam como um grito intimidatório que anuncia que o uso da força está a caminho. “... Chamados para a solidariedade com os trabalhadores” e o velhote e outra mulher mais nova assistem a rir-se, percebendo logo o espectador que essa *solidariedade* está longe de ser o objectivo. “Traidores!” e há vários planos da destruição do quartel-general dos bolcheviques (“o Comité do Partido Bolchevique de Petrogrado”). No edifício de um dos ministérios, um homem sobe a escadaria e entra em vários gabinetes. Por contraponto aos heróis colectivos, os vilões são de novo quase sempre vistos individualmente e a repetição de planos do homem a entrar em vários gabinetes funciona aqui como reforço da ideia de que não há nenhum ministério do governo provisório que não traia os interesses do proletariado. Um grande plano de pormenor das estátuas na escadaria não augura nada de bom, porque este lado da estatuária tem uma carga simbólica negativa constante. “Esperança para a Nação e a Revolução...”, “Alexander Kerensky.”²³⁴ Grande plano dele intercalado com grandes planos de estátuas, o julgamento sobre a



capacidade do chefe do governo provisório é logo feito através desta montagem alternada, porque as estátuas eram reservadas para os czares e para todos aqueles que eram inimigos do povo. Três homens sobem as escadas, são os “lacaaios do Czar”. Em

²³³ As maiúsculas estão no intertítulo.

²³⁴ Youngblood escreve Kerenskii, mas optámos por respeitar a grafia das legendas do DVD.

grande plano, vemo-los a cochicharem uns com os outros, com Kerensky à espera que a porta seja aberta. Um pavão abre as penas em grande plano e a porta abre-se finalmente, entrando Kerensky acompanhado pelos outros. O pavão dá uma volta de 360° com penas abertas, com um lado vaidoso tão exacerbado que não poderia nunca representar as massas e Eisenstein dá a entender que o governo provisório ainda agia muito sob a influência do antigo regime imperial. Em grande plano, vemos marinheiros e soldados desiludidos e com ar de derrotados. As imagens montadas vão, pois, conferindo a crescente posição definitiva dos lados da barricada.

“A 6 de Julho, o governo provisório ordenou a prisão de Lenine” e um barco a remos com duas pessoas no meio do nevoeiro leva-lo para a clandestinidade. Até a natureza, através do nevoeiro, *ajuda* a esconder o paradeiro de Lenine. “Mas ele dirigiu o 6º Congresso do Partido entre finais de Julho e princípios de Agosto, que planeou um levantamento armado.” Uma chaleira está ao lume numa cabana, simbolizando algo que está prestes a explodir. “Alexander Kerensky...” “nos aposentos de Alexandre III. Querera ele ser Alexandre IV?” Kerensky está sozinho no escritório, com pose imperial e pega num papel. “Ordem para a reinstauração da pena de morte” e Kerensky assina o papel. Depois sobe umas escadas e fica a olhar do cimo delas, cruzando os braços. Grande plano de uma estátua de Napoleão também com os braços cruzados, uma



comparação mais que evidente.²³⁵ “Napoleão? Imperador?” Vemos uma estátua de Napoleão e figurinhas de soldados, Kerensky prepara-se para reduzir tudo à condição de seus brinquedos particulares, como se fossem soldadinhos, junta as peças de cristal de um tabuleiro de xadrez e coloca-lhes a coroa por cima: coroa-se a si próprio como rei. A simbologia marca as personagens, definindo-as antes que a sua função final se profile.

Há um corte rápido para o apito e fumo a sair de um comboio, “a Revolução está em perigo!”, porque o rei está montado no tabuleiro de Kerensky. “General...”, apito e fumo a sair do comboio, “... Kornilov²³⁶...”, apito e fumo a sair do comboio, “... está a avançar!”, “Kornilov está a avançar!” A rapidez da montagem alternada, com o *som* e o fumo do comboio, dá-nos essa sensação de movimento iminente. “Kornilov está a avançar!” e continua o apito e o fumo a sair do comboio (como se este veículo estivesse a dar o sinal de alarme para avisar as pessoas do perigo que aí vinha). “Em nome de Deus e do País. Em nome de Deus...” e ouvem-se sinos a tocar enquanto se vêem imagens de pormenor das igrejas, da figura de Cristo, de uma figura a rir-se, de

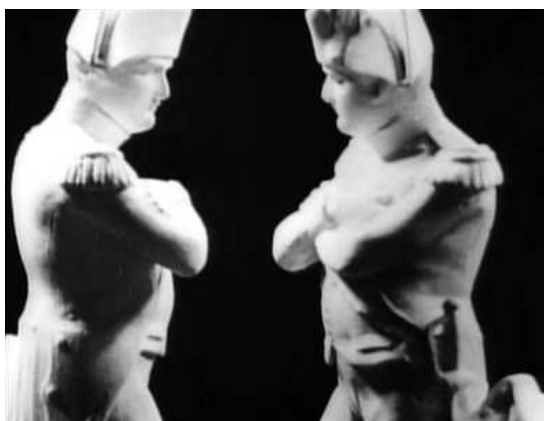


Buda, de máscaras distorcidas, várias figuras estão misturadas. De forma clara, Eisenstein critica todas as religiões, reduzindo-as a uma amálgama de figuras quase carnavalescas. “Viva!” e a estátua do imperador Alexandre reconstitui-se em *reverse*

²³⁵ Todas estas analogias em relação a Kerensky fazem com que David Gillespie conclua que ele é “caricatured particularly savagely”. GILLESPIE, 2000: p. 45.

²³⁶ Lavr Kornilov era um general do exército russo de origem cossaco que participou na I Guerra Mundial, mas que acabou por ficar na História precisamente por esta tentativa de golpe de Estado.

motion, as estátuas *riem-se*, tudo em vários planos. “General Kornilov” está em cima de um cavalo e vemos uma estátua semelhante de Napoleão. Kerensky está de braços



cruzados e vemos outra estátua semelhante de Napoleão. “Dois Napoleões” e as estátuas de Napoleão estão frente a frente. O egocentrismo de Kerensky e de Kornilov só são comparáveis ao do próprio Napoleão. Como Kornilov continua a

avançar, das estátuas de Napoleão parte-se, simbolizando a derrota iminente de Kerensky. A montagem, a encenação simbólica, a sequência demencial de sinais manipuladores, tudo constrói o lado ficcional de uma narrativa que vai pulverizando o lado documental aparente.

Kerensky esconde-se por debaixo de almofadas no sofá. “O governo está sem poder”, os soldados avançam em contrapicado oblíquo, sublinhando Eisenstein deste modo a sua força. “Kornilov não passará” e mulheres com enxadas também avançam, “as portas da prisão são derrubadas” e são distribuídas espingardas a quem sai do cárcere.” O comboio *apita*²³⁷ e os trabalhadores de Petrogrado tomaram conta...” “... da defesa da cidade”, continuando a distribuição de armamento. “Quartel-general da

²³⁷ A banda sonora, supervisionada pelo próprio Eisenstein, apresenta ruídos que se assemelham ao que vemos na imagem.

defesa” e as pessoas dirigem-se para “o Smolny”.²³⁸ Todos são necessários para impedir a tomada de poder por Kornilov. O comboio pára perante os carris danificados, homens do comboio inspeccionam os carris perante o olhar dos bolcheviques. “A Divisão Selvagem”, uma espada é desembainhada e tem inscrito “Deus está connosco” (outra vez o lado negativo da religião a ser destacado na dimensão escrita que determina o olhar sobre a visualidade convulsa). Bolcheviques e membros da Divisão Selvagem conversam e “... falaram a sua linguagem”. “Pão!”, “Paz!”, “Terra!”, tudo intercalado com grandes planos de soldados a acenar afirmativamente com a cabeça. “Irmandade!”, as espadas são recolocadas na bainha e os soldados fazem a dança *lezginka*.²³⁹ Um boneco diz adeus e Kerensky ainda está debaixo das almofadas. Simbolicamente este desce em importância, passando de Napoleão a um simples boneco. Numa montagem rápida da dança, vemos pernas,²⁴⁰ batimento de palmas e caras,²⁴¹ interessando mais a Eisenstein a movimentação de certas partes do corpo do que propriamente as pessoas que as movimentam em mais uma maneira de tomar o indivíduo unicamente como parte de um todo.

“E... o General Kornilov foi preso”. Foram os trabalhadores que ajudaram à manutenção da paz e conseguiram convencer os soldados da Divisão Selvagem a juntarem-se à sua causa, tudo isto perante a impotência do governo provisório e até alguma cobardia do próprio Kerensky (demonstrada mais do que uma vez pela sua

²³⁸ O Instituto Smolny em São Petersburgo, construído no início do séc. XIX, foi escolhido por Lenine para ser o quartel-general dos bolcheviques durante a Revolução de Outubro e foi a sua residência até o governo central se mudar para o Kremlin em Moscovo em Março de 1918.

²³⁹ É o próprio Eisenstein que refere esta dança regional típica das montanhas do Cáucaso. EISENSTEIN, 1949: p. 73.

²⁴⁰ Fotograma incluído na análise ao filme *Mocidade Portuguesa*, de Leitão de Barros (cf. p. 430).

²⁴¹ Esta estética fragmentária da dança como ritual vai atingir o seu ponto culminante e paroxístico na sequência colorida final de *Ivan Grozny II*.

figura escondida debaixo de uma almofada). As massas são vistas como heróis, porque impediram que um outro *Napoleão*²⁴² assumisse o poder pela força.

“Os bolcheviques têm de tomar o poder!” “Esta será a última e decisiva batalha!” e alguém discursa enquanto proletários treinam a marcha. Nada se consegue sem esforço e os planos de pormenor do treino da marcha reforçam esse lado trabalhador que é intrínseco ao proletariado.

“Em 10 de Outubro, o Comité Central dos Bolcheviques debateu a questão de um levantamento armado” e num *fade in* vemos indivíduos à mesa, com um deles a falar. “Trotsky apela por um adiamento”. E a câmara muda logo para Lenine a falar: “A escolha é entre esperar até que Rodzianko²⁴³ & Cia. estrangulem a Revolução ou começar o levantamento. Não há meio-termo!” Lenine continua a falar: “Vacilar é perder”, Lenine continua a discursar. “Todos a favor da proposta de Lenine” e todos, incluindo Trotsky, levantam a mão. Num *fade out* passamos para o exterior e vemos um *top shot* do povo com as armas na mão. “Todos a favor da proposta de Lenine” e todos levantam as armas em concordância. A diferença de tratamento de Lenine em relação a



Trotsky é abissal, principalmente no tempo em que aparecem no ecrã a discursar²⁴⁴ e na forma como deixa de se verificar o esquema utilizado por Eisenstein em quase todo o

²⁴² O Imperador francês tem no contexto cultural russo uma carga negativa muito forte, que lhe vem sobretudo de *Guerra e Paz* de Tolstoi.

²⁴³ Mikhail Rodzianko era o presidente do Comité Provisório da Duma (a assembleia legislativa vinda do Império Russo), que foi criado após a Revolução de Fevereiro.

²⁴⁴ Contando com os intertítulos, são 9’’ para Trotsky e 30’’ para Lenine.

filme (ao intertítulo segue-se a imagem do que ele descreve). Em relação a Trotsky é ao contrário: primeiro vemos-lo a falar e só depois temos o intertítulo onde ele “apela por um adiamento”. Quando, seguindo a lógica de praticamente todo o filme, era expectável que víssemos de novo Trotsky e depois o intertítulo a explicar as razões deste adiamento, essa explicação não surge porque a imagem seguinte é logo a de Lenine a defender o levantamento popular. E, no final, claro que até Trotsky vota a favor disso. No entanto, este realce individual a Lenine é logo diluído no apoio popular que teve, demonstrando mais uma vez que um só indivíduo não pode fazer nada e que o facto de ser líder emana directamente da população. Por outro lado, o próprio povo participa na sua decisão de seguir para o levantamento armado, já que Eisenstein não mostra Lenine a ordenar-lhes nada, antes fá-los responder afirmativamente a uma pergunta que só é feita cinematograficamente (no cartão a negro com a legenda), como se entre Lenine e o povo existisse uma linha mental directa de comunicação, a que o intertítulo confere, de novo, voz quase tautológica.

“24 de Outubro”, “depois de quatro meses na clandestinidade, Lenine estava no



Smolny” e um grande plano mostra o disfarce de Lenine, para que ninguém tivesse dúvidas que era mesmo ele. No mapa de Petrogrado, é assinalado o Palácio de Inverno²⁴⁵ e, “na véspera do 25, Lenine assumiu o controle do levantamento”. “Foi

redigido um apelo: PARA OS CIDADÃOS DA RÚSSIA”, as maiúsculas dos intertítulo reforçam claramente a veemência deste apelo, como um grito de incitamento, a suprir a ausência (e a vontade) do som. Vemos um manifesto a informar que o governo

²⁴⁵ Construído na primeira metade do séc. XVIII, o Palácio de Inverno foi a residência oficial da monarquia russa até à Revolução de Fevereiro de 1917 e era por esta altura a sede do Governo Provisório. Hoje em dia, é parte do Museu Hermitage. (<http://www.saint-petersburg.com/history/1914-1924.asp>.)

provisório tinha sido deposto e que o poder estava agora nas mãos do *Soviete dos Trabalhadores e dos Soldados de Petrogrado*. “Em resposta ao apelo... desde os distritos dos trabalhadores até ao Smolny...” e vemos uma grande movimentação de massas. “Homens, aos vossos lugares!”, as tarefas das várias pessoas estão bem definidas e distribuídas, e a revolução está literalmente em marcha. Vemos igualmente planos do Palácio de Inverno, o seu destino final. A população e os soldados estão com a revolução, e a importância destes é bem destacada no que se refere ao controlo dos meios de difusão de mensagens (telégrafo e telefones). Prepara-se a evolução dos acontecimentos encenados por via da montagem.

N’ “A manhã do 25 de Outubro”, “sob ordens do Comité e de acordo com o plano, o cruzeiro *Aurora* subiu o Rio Neva”. “As pontes foram levantadas mais uma vez [...] e os distritos dos trabalhadores foram outra vez cortados do centro”, homens com armas sobem às pontes e estas voltam a fechar. Desta feita, os contra-revolucionários não irão conseguir levar a sua avante: “As pontes caíram nas mãos dos trabalhadores” e vemos imagens das pontes a descer. “O regimento cossaco”²⁴⁶ e Kerensky está ao telefone a falar com o soldado que cuida dos cavalos. “Aqui é o Ministro da Guerra” e o soldado põe-se em sentido. “Onde estão os cossacos?” e o soldado responde: “Estão nas suas montadas”. O soldado ri-se e desliga o telefone antes de Kerensky acabar de falar, vemos planos de cavalos e o soldado volta a sentar-se, enquanto fuma cachimbo. O Ministro da Guerra deixou de ter poder sobre os militares e até um mero soldado que guarda equídeos, depois de uma atitude militar instintiva (colocar-se em sentido), deixa de lhe responder.

Um grupo de pessoas entra num automóvel com uma bandeirinha dos EUA, “senhores”, todos viram a cara e olham para Kerensky. O carro inicia a marcha e o

²⁴⁶ Provenientes das estepes da Ucrânia e sul da Rússia, os cossacos apoiavam nesta altura o governo provisório.

portão com grades fecha-se, o que significa que Kerensky está simbolicamente separado do centro de tomada de decisões (o Palácio de Inverno). “Os cadetes marcham com vista a ajudarem o governo deposto” e Kerensky diz em contrapicado: “Ajuda vem a caminho!”. “As mulheres do Batalhão da Morte” e elas sobem a escadaria em formação. Com a perda do apoio popular e da maioria dos militares, só estas mulheres e soldados muito jovens estão com o governo provisório. Há planos de estátuas e as mulheres do batalhão despem-se ficando em roupa interior, revelando uma imagem de vulnerabilidade que não se esperaria ver em mulheres-soldado.



“Os delgados do...” “...Segundo Congresso dos Sovietes estão reunidos.” “Delegados do Partido Menchevique²⁴⁷ – Sala 16” e temos grandes planos de desconhecidos, de quem não nos é dito o nome, só a proveniência geográfica (Ucrânia, Sibéria, etc.). Mais uma vez, o indivíduo é visto apenas como representação de um grupo (neste caso, originário de diversas partes do país), que esse sim terá uma palavra importante a dizer no congresso. A montagem, que procurámos *reproduzir* na nossa análise, organiza e comanda a encenação.

Um *fade in* revela-nos o Palácio de Inverno. “O governo provisório perdeu o poder, mas continua a existir”, “o seu líder” e vemos apenas uma cadeira vazia. Voltamos a ver o carro com a bandeirinha



²⁴⁷ Os mencheviques começaram por ser uma facção do movimento revolucionário russo juntamente com os bolcheviques, mas por divergências entre ambos separaram-se em 1912. Por esta altura, os mencheviques estavam próximos do governo provisório.

americana e os seus ocupantes, que são “os seus membros [do governo]”. Deslocalizado do centro da decisão, o governo perde a sua capacidade de comando. “Naquela noite no Smolny...”, “... o Comité Central Executivo dos Mencheviques abriu a sessão do Congresso”. Em plano contrapicado, vemos um homem a tentar discursar, mas está uma grande confusão. “Camaradas [...] só há uma questão na nossa agenda” e outra vez o mesmo plano contrapicado do homem. “A questão é: quem vai assumir o poder?” “O governo provisório é o único governo legal”. “Mas o povo decidiu em contrário” e



vemos os três homens do Comité Revolucionário Militar. Novamente a diferença entre quem fala sozinho (o menchevique) e quem é visto em grupo (os membros do Comité). “Os bolcheviques perpetraram um golpe militar contra o governo legal” e as pessoas na plateia manifestam-se contra estas declarações. “Iremos ter fome e ruína em vez de pão”, diz ainda o representante dos mencheviques, que vai discursando, mas as massas contestam. “Fora com ele!” e as pessoas batem palmas.²⁴⁸ “Eleição do Presidente do Congresso”, o representante dos mencheviques fala, mas já sentado na mesa e fora do palanque. “Todos a favor dos mencheviques?” e poucos levantam a mão com o papel. “Não há muitos”, refere o intertítulo reforçando o que está à vista do espectador.²⁴⁹ Outra vez o menchevique: “todos a favor dos bolcheviques?” e muitos mais levantam o

²⁴⁸ Como conclui David Gillespie: “the Mensheviks are portrayed as ineffectual and weak.” GILLESPIE, 2000: p. 45.

²⁴⁹ Repare-se como os intertítulos continuam a evidenciar a já referida função tautológica.

papel que têm na mão. Tal como em relação à proposta de Lenine, é novamente a maioria das pessoas que toma as decisões, nada é imposto ao povo contra sua vontade.

“Os guardas vermelhos detêm o Palácio de Inverno num anel de aço” e vemos homens com armas sentados numa estátua a ler um papel: “Rendam-se para evitar um banho de sangue. Têm 20 minutos...” “para chegar a uma decisão. Comité Revolucionário Militar.” As mulheres do Batalhão da Morte estão a postos nos seus lugares. “Mensageiros da proposta de tréguas” e dois homens, um com uma bandeira branca, aproximam-se, as baionetas estão em riste²⁵⁰ e a proposta é dada a uma mulher gorda. “O ultimato ao teu governo”, “esperando por uma resposta”, “esperando...” e entretanto anoitece. São disparados tiros por parte de homens na ponte e vemos a estátua de um homem e uma mulher a beijarem-se, é “a *Primavera* de Rodin”. Uma mulher encosta-se à estátua e olha para ela, e temos vários planos de pormenor quer dela quer da estátua.²⁵¹ Novamente a presença simbólica de uma estátua para representar algo de negativo.

As espingardas são atiradas para o chão, “uma por uma, as soldados do Batalhão da Morte renderam-se”. “O tempo está a esgotar-se” e um mocho de porcelana roda sob si mesmo. “Infiltrados a partir do Smolny estavam a abrir caminho através do palácio até à bateria dos cossacos.” “Através das caves do palácio”, vemos pessoas infiltradoas a caminharem pelas corredores do palácio. “Vem aí um oficial!” que chega e fala com um soldado. “Seu porco...” e temos um grande plano do oficial a gritar com o soldado. A juventude dos cadetes que estavam a defender o palácio dá azo a que os oficiais superiores lhes tenham que chamar a atenção como se fossem seus filhos.

²⁵⁰ Semelhante com *A Revolução de Maio* (cf. p. 333).

²⁵¹ Debateremos o significado da presença de mulheres no Batalhão da Morte e a sua presença junto desta estátua na conclusão deste capítulo.

Um homem anafado fala: “Cadetes! Atenção!” e temos um grande plano dele a discursar. “Foi-nos dado um ultimato”, “não vamos entregar a Rússia aos espões bolcheviques-alemães”, mas os cadetes ouvem-no com uma atitude descontraída e



até indiferente. Eisenstein mostra a cada nova cena que o discurso contra-revolucionário está a perder apoio. O homem gordo continua a discursar veementemente e a sua constituição física está longe de aparecer por acaso, encaixa no estereótipo do capitalista que se enche de dinheiro e é contra a revolução. Por muitos discursos que os contra-revolucionários façam, já não conseguem convencer ninguém para a sua causa.

Um homem de bigode pergunta a uma plateia: “como se propõem tomar o poder... bolcheviques?”, “o exército não está com vocês”. A plateia manifesta-se claramente contra ele, mas, quando ele tenta responder, é sempre visto sozinho, plano revelador do isolamento das suas posições. Um grupo de pessoas entra com uma tarja que diz “o 12º Exército apoia os soviets”, “soldados do Batalhão do Ciclo” “apoiam os soviets!” e a plateia saúda com entusiasmo. As forças armadas manifestam-se explicitamente do lado dos bolcheviques.

No Palácio de Inverno, um marinheiro atira uma granada que rebenta e várias pessoas começam a correr. “Os cossacos...” “... renderam-se.” “Eles mudaram de lado” e os homens do governo estão estáticos. Seguem-se alguns planos de estátuas de cães, com a simbologia a entrar novamente pela negativa, neste caso a imobilidade, a falta de acção. “Ainda sem resposta” e os homens à mesa permanecem estáticos. “E... no congresso... os mencheviques «discursam»”: “temos de tentar solucionar pacificamente este triste malentendido, sem lutas e sem derramamento de sangue.” O menchevique

continua a discursar, enquanto temos grandes planos de homens a dormir em vez de o



ouvir, também de estátuas, e harpas a serem tocadas, em vários planos (o *estar a dar música* do menchevique é visto no sentido literal). A falta de atenção ao que é dito é elucidativa, mas o menchevique não desiste: “os bolcheviques querem forçar acontecimentos históricos”, “não haverá paz!” O homem é afastado do palanque por outro: “O tempo para as palavras acabou!” e esse mesmo homem, de barba e bigode curtos, discursa, mas desta vez a plateia aplaude. E para que não haja dúvidas do apoio popular, Eisenstein mostra vários planos desses aplausos.

Espingardas e canhões são disparados na rua, num inequívoco ambiente de guerra. Um outro homem discursa dizendo “queremos paz!”, outro diz “queremos pão!”, um terceiro refere “queremos terra!” Eisenstein mostra-nos três pessoas diferentes a expressar em conjunto a vontade popular. “Os canhões na Fortaleza de Pedro e Paulo”²⁵²” disparam e atingem o palácio. Homens dirigem-se para a ponte e são mandados parar por um marinheiro. “Tentando salvar o governo provisório”, “salvar o governo?” e vemos uma mesa vazia, só com chapéus em cima dela. O governo nem sequer está no seu sítio. Homens e mulheres do “Comité para a Salvação do País e da Revolução” discutem com o marinheiro, que está num ponto mais elevado e só acena

²⁵² Local simbólico por aí estarem enterrados muitos czares da Rússia imperial, em mais uma aproximação que Eisenstein faz entre o governo provisório e o regime monárquico anterior.

negativamente com a cabeça. Estando num plano superior em relação aos outros, é o marinheiro o elemento com mais destaque daquela conversa.

Os bolcheviques correm pelas ruas, num plano semelhante ao anterior do V,²⁵³ mas desta feita sem estarem organizados. Correm até ao Palácio de Inverno e quebram a resistência, trepando os portões.²⁵⁴ Os bolcheviques entram pelo palácio, soldados ainda disparam contra eles, mas não se vê ninguém a cair e aqueles acabam por recuar. Esta ausência de vítimas por parte dos revolucionários é relevante, aliás a maioria das poucas mortes que vemos no filme são de contra-revolucionários, com excepção da cena do encerramento das pontes no início, porque se tenta demonstrar que este levantamento não foi sangrento, numa clara manipulação ideológica. Lá fora, o assalto continua mas, de volta ao “quarto da Imperatriz”, um marinheiro olha em redor e vê muitas estátuas, quadros, alguns deles religiosos, e um deles com Jesus a abençoar a família da imperatriz (pai, mãe e filho). Um grande plano mostra-nos o marinheiro a olhar para o quadro e a cuspir para ele, e para as almofadas com a família imperial bordada. O desdém pelo antigo regime não podia ser maior e a religião também é fortemente criticada por ser cúmplice.

Bolcheviques continuam a entrar pelo palácio, “vamos buscar o Kerensky!” Soldados rendidos, de braços no ar, descem a escadaria, numa revista a um deles é encontrada uma foto do imperador e escondidos no chapéu uma série de talheres de prata. Um *top shot* de uma sala



²⁵³ Cf. o fotograma na p. 153.

²⁵⁴ Segundo afirma David Gillespie, as consequências do ataque terão sido diferentes entre o filme e a realidade: “one particularly ironic point is that more people were killed, and more damage done to the Winter Palace, during the making of Eisenstein’s film than at the actual event.” GILLESPIE, 2000: p. 48.

circular revela-nos um homem magro que viremos a saber mais tarde (quando é assinada a rendição de Kerensky) que é Antonov–Ovseyenko,²⁵⁵ a incitar os bolcheviques que se aproximam. Todos avançam em direcção a ele que se percebe estar a levá-los para a sala onde estão Kerensky e o governo reunidos. Esta magreza de um revolucionário contrasta de forma evidente com o capitalista anafado que discursava aos cadetes.

Kerensky diz aos elementos do governo: “senhores, vamos reunir-nos de uma forma digna”, ocupando todos os seus lugares na mesa. Os bolcheviques rebentam a porta, entram na sala e ocupam a mesa. Antonov–Ovseyenko emerge no meio da multidão e diz: “estão todos presos!”, tira uma pistola e senta-se na mesa. Kerensky tem um papel na mão e Antonov–Ovseyenko fala outra vez “em nome do Comité Revolucionário Militar...” “... Declaro o governo provisório deposto!”



Apesar da primeira pessoa do singular do “declaro”, Antonov–Ovseyenko surge sempre na imagem rodeado de várias outras pessoas, reforçando novamente a ideia de que as decisões são sempre caucionadas por todos.²⁵⁶ “São Petersburgo”²⁵⁷ sob imagem num relógio, também “Moscovo”, e vemos as horas de vários lugares, “Nova Iorque”, “Berlim”, “Londres”, “Paris”. A hora da vitória revolucionária fica registada em muitos países e várias pessoas batem palmas com grandes planos de cada uma dela e das mãos.

²⁵⁵ Vladimir Antonov–Ovseyenko, um dos líderes bolcheviques do Comité Revolucionário Militar, foi um dos principais organizadores do ataque ao Palácio de Inverno. Posteriormente, teve papéis de destaque na estrutura militar, nomeadamente no Exército Vermelho, mas a sua aliança com Trotsky contra Estaline em meados dos anos 20 nunca foi esquecida por este e custar-lhe-ia caro em 1938, quando foi vítima da Grande Purga do ditador soviético, sendo preso e executado no ano seguinte. McCauley, Martin. *Who's Who in Russia Since 1900*. London, Routledge, 1997, p. 21.

²⁵⁶ “Again, the emphasis is on the mass, with very few individuals highlighted.” GILLESPIE, 2000: p. 47.

²⁵⁷ É curioso que o relógio diga efectivamente São Petersburgo, quando desde 1914 o nome da cidade era Petrogrado vindo a ser rebaptizada Leningrado em 1924. Só com a queda de regime comunista na URSS é que voltou a ser São Petersburgo.

É-nos mostrada a mesa do congresso e vê-se Lenine a chegar, percebendo nós que aquelas palmas são para ele. Até quem estava a dormir durante os discursos anteriores acorda para lhe bater palmas. Num plano geral do congresso, as pessoas continuam a bater palmas com Lenine ao fundo, o que dá conta da dimensão da sala. “Camaradas! A revolução dos trabalhadores e camponeses, que os bolcheviques sempre acharam necessária, triunfou!” Vemos um papel: “Quarta-feira, 25 de Outubro (7 de Novembro)”, uma mão passa a página e é o dia seguinte.²⁵⁸ Lenine discursa, mas sempre no lado direito do plano com os outros elementos sentados na mesa do lado esquerdo. Isto é relevante no sentido de que, ao contrário de Kerensky, Lenine raramente está sozinho no plano, demonstrando Eisenstein pela enésima vez que as suas decisões são sempre colectivas e que tem um apoio constante de quem o rodeia. Daí vem a sua força e a sua energia por contraponto ao laxismo e fraqueza de



Kerensky. “Temos agora de construir um Estado proletário-socialista na Rússia. V. Ulyanov (Lenine)”. A plateia aplaude e o último plano do filme é uma diagonal sobre o Palácio de Inverno, num plano que foi aparecendo recorrentemente ao longo do filme, terminado *Oktiabr* em *fade out* com a palavra “Fim”.

Faremos a conclusão deste capítulo focando-nos em três aspectos relevantes a partir dos quais se pode analisar este filme: as massas, os indivíduos e a simbologia.

²⁵⁸ A tomada definitiva do palácio deu-se pelas 2h da manhã, razão pela qual a página do calendário é passada.

2.4. A figuração das Massas, o Indivíduo como tropo e a Simbologia

Tal como no regime nacional-socialista, também os altos dignitários da URSS estavam conscientes da importância que o cinema tinha como meio de propaganda, mesmo que depois na prática, e ao contrário do que se passou na Alemanha, não lhes tivessem dado a atenção devida. Lenine chegou a referir que “of all the arts, for us cinema is the most important”,²⁵⁹ possivelmente pela sua capacidade de ser visto por muitas pessoas ao mesmo tempo. Em última análise, são as massas que tornam o cinema uma arte tão poderosa, porque é tudo direccionado para elas. Enquanto outros *media*, como a rádio, televisão e jornais, são dirigidos para o indivíduo sozinho ou em muito pequenos grupos, o cinema é direccionado para o indivíduo enquanto membro de um público numeroso. A sua resposta é obviamente diferente, porque as massas influenciam os indivíduos que a constituem.²⁶⁰

Seguindo esta ideia de grupo, Kracauer define o cinema como um portador de ideias e é isto precisamente o objectivo da propaganda: fazer as massas acreditarem, a fim de agirem em conformidade. Kracauer faz uma importante distinção entre família e nação, por um lado, e grupo, por outro. Segundo ele, família e nação são “communities of life and fate”.²⁶¹ Pessoas que vivem juntas e estão ligadas umas às outras por causa desta proximidade. A sua relação é inevitável e tem uma duração ilimitada. Para Kracauer, “given that their origins are just as irrational as their purposes, one cannot tie them to specific objectives.”²⁶²

Por outro lado, os grupos formam-se por causa de uma ideia comum. A sua unidade não é biológica ou inevitável, mas ideológica. O seu objectivo é colocar em

²⁵⁹ Lenine citado em TAYLOR, 1998: p. 15.

²⁶⁰ Cf. distinção de Furhammar e Isaksson entre propaganda e publicidade na p. 55.

²⁶¹ KRACAUER, Siegfried. *The Mass Ornament*. Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 144.

²⁶² *Idem*, p. 144.

prática essa ideia e, enquanto membro de um grupo, um indivíduo deve submeter-se completamente a ele aceitando que a sua individualidade seja relegada para segundo plano. Ele ainda tem as suas ideias próprias, mas não as pode expressar se elas forem contrárias à ideia principal, porque o grupo deve ser uniforme nas suas ideias e nas suas acções. Estas definições tornam claro o que o regime autoritário na URSS (tal como o alemão) queria fazer: transformar uma nação em grupo. O objectivo era unificar as pessoas em torno de um objectivo comum: a Revolução Socialista (tal como na Alemanha, era o estabelecimento do Terceiro Reich como a nação mais poderosa do mundo).

As massas são obviamente as personagens principais em *Oktiabr*, o que não quer dizer que não haja indivíduos no filme, mas a relação entre massas e indivíduos é muito curiosa: elas têm um papel muito activo na condução da Revolução, porque, sendo espontâneas nas suas acções, são uma espécie de motor que a faz andar.²⁶³ Este aspecto é muito importante, já que significa que os ideais da Revolução são vistos como constitutivos das massas. Esses ideais não têm que ser impostos, é como se fossem tão naturais para as massas como a sua própria existência. Eisenstein reforça esta espontaneidade filmando as massas de uma maneira desorganizada. Quando as pessoas se juntam numa multidão, estão perfeitamente à vontade, não têm preocupações de estar em formação como numa parada militar. Mesmo quando se constituem como um exército, não têm a organização de um exército tradicional, no qual há uma hierarquia para se respeitar. A ideologia comunista defende o poder para as massas, por conseguinte são as massas que estão no topo da hierarquia.

É conhecida a importância que Eisenstein deu às composições gráficas dentro do plano. Existem dois planos picados das massas em *Oktiabr* que são muito geométricos

²⁶³ “It is above all Eisenstein’s picture of a mass movement, a truly popular rebellion that does away with the old order that is impressive. The general impression from the film is of dynamic movement, of time in flux, history moving headlong into a new age.” GILLESPIE, 2000: p. 49.

na sua construção. Na primeira parte do filme, elas caminham numa gigantesca



manifestação pacífica, enquanto que na parte final invadem o Palácio de Inverno. Em ambas as sequências, as massas são vistas dirigindo-se para um objectivo, um ponto específico, e têm a forma de um triângulo sem a base, ou seja, assemelhando-se à letra V, como referimos na altura. Enquanto na primeira sequência, as metralhadoras vão dispersar a sua manifestação, na segunda as massas atingem o seu objectivo de conquistar o Palácio de Inverno. O que é importante realçar é que o conteúdo das cenas é reforçado pelo estilo adoptado por Eisenstein.²⁶⁴ As linhas que se unirão num ponto (forma) são constituídas por pessoas (conteúdo), unindo-se assim forma e conteúdo num só elemento: as massas em *Oktiabr* são a fonte do poder, que não só começa como também é suportado por elas, as únicas que podem realizar os ideais da Revolução.

Eisenstein não dá a Lenine um papel de protagonista em *Oktiabr*, sendo ao invés visto como mais uma pessoa na multidão, porque a sua individualidade nunca se impõe sobre as massas. A sua presença no filme restringe-se a duas cenas: a primeira, quando chega à estação de comboios e explica à multidão os propósitos da Revolução Socialista, e como iria transformar a vida de toda a gente; a segunda, na parte final do

²⁶⁴ “Eisenstein’s mastery of the medium is particularly evident in the crowd scenes.” *Idem*, p. 47.

filme, quando Lenine participa na reunião do Comité Central do Partido Bolchevique em que é decidida a data da Revolução.

Em ambas as sequências, vemo-lo como um poderoso orador, capaz de transmitir fortemente as suas ideias. No entanto, Eisenstein nunca o mostra como um Deus, ou como uma pessoa que está acima das que constituem as massas. Apesar de ser o líder, não é um super-homem, é mais visto como um irmão, *um entre nós*. Lenine e as massas pensam da mesma maneira, como é comprovado na sequência em que a data da Revolução é decidida. Não obstante as massas não estarem na sala onde a resolução é tomada, elas reagem imediatamente logo que a data é marcada, como se tivessem participado de facto na reunião.²⁶⁵ Através da montagem alternada, Eisenstein unifica as vontades de Lenine e das massas. A câmara raramente dá mais relevância a Lenine,



porque ele é quase sempre visto acompanhado por outros. Ao invés, quando as massas estão à sua espera na estação de comboio, os focos de luz estão concentrados nelas, tornando-as o mais importante, não o indivíduo.

Esta diferença na filmagem de Lenine por contraponto ao que Riefenstahl fez com Hitler reflecte uma clara dissemelhança na ideologia, algo que nos poderá ser explicado por Adorno e Benjamim. O projecto de Benjamim era, segundo Adorno, “the dialectical construction of the relationship between myth and history, within the intellectual field of the materialistic dialectic: namely, the dialectical self-dissolution of myth, which is here viewed as the disenchantment of art.”²⁶⁶ Isto é obviamente uma

²⁶⁵ Cf. fotogramas na p. 140.

²⁶⁶ ADORNO, Theodor *et al.* *Aesthetics and Politics*. London, NLB, 1977, p. 120.

abordagem marxista, mas leva-nos a perceber a razão pela qual Lenine não é visto como um mito em *Oktiabr*. O mito é para ser auto-dissolvido dialecticamente, Lenine não.

Os restantes personagens identificáveis em *Oktiabr* resumem-se a menos de meia dezena: Kerensky, o chefe do governo provisório, é visto como uma figura isolada e fraca, já que não tem o apoio das massas. Uma montagem alternada mostra-nos a vaidade e o sonho imperial de Kerensky, a primeira exemplificada na imagem de um pavão e o segundo através da figura de Napoleão. No entanto, ao contrário do verdadeiro Napoleão, Kerensky nunca é visto como uma figura poderosa. Eisenstein



filma-o sozinho em salas muito grandes, sem ninguém para o apoiar. Quando é atacado por Kornilov, o *outro* Napoleão (um intertítulo denomina-os “os dois Napoleões”), Kerensky está completamente indefeso (plano que o mostra sozinho deitado num sofá). Kerensky tem que ter o apoio dos prisioneiros bolcheviques, a quem são dadas armas para combaterem. Sem o apoio das massas, ninguém pode ganhar.

Por último, não deixa de ser relevante referir que Eisenstein acaba por dar mais tempo no ecrã a Antonov-Ovseyenko na sequência do assalto ao Palácio de Inverno, apesar de não haver nenhum intertítulo prévio que o identifique e de o espectador só ficar a saber que é ele na assinatura da capitulação do governo provisório, muito embora seja de presumir que o público da altura o conseguisse logo identificar, do que a Trotsky, cuja importância neste filme é bastante marginal, para não zangar Estaline.

Oktiabr começa com a destruição da estátua do czar Alexandre III pelas massas. Um símbolo da autocracia e repressão foi aparentemente derrotado, mas, no entanto, quando Kornilov, o *outro* Napoleão, se está a aproximar da cidade, tentado conquistar o poder, vemos a estátua do czar em reconstrução em *reverse motion*. Um intertítulo diz: “a Revolução está em perigo.” Tanto Kerensky como Kornilov são traidores dos ideais da Revolução, ambos querem ser como Napoleão, herdeiros dos czares, e não representantes do povo.

As imagens religiosas também estão muito presentes. É conhecida a forma como Lenine definia a religião, chamando-lhe o ópio do povo. A Igreja enganou as massas e não é por acaso que as suas imagens estão associadas à marcha da Divisão de Kornilov, cuja divisa é “em nome de Deus e da Pátria”, em direcção a Petrogrado. Segundo Taylor, para os comunistas, tanto a religião como o patriotismo buscavam a “fallacious, and essentially reactionary focal points for popular allegiance”²⁶⁷ e só os bolcheviques respondiam legitimamente ao desejo das massas de melhoria das condições de vida.



O Palácio de Inverno é defendido por um exército de mulheres chamado o “Batalhão da Morte”. Nessa sequência, vemos uma mulher a contemplar *A Primavera* de Rodin, uma estátua de um casal a beijar-se. Segundo Richard Taylor, “Eisenstein suggests that the Shock Battalion of Death has been driven to its reactionary political

²⁶⁷ TAYLOR, 1998: p. 70.

stance by sexual frustration.”²⁶⁸ Quando atacam o Palácio de Inverno, as massas destroem a adega e o quarto da czarina, porque são símbolos superficiais de luxúria.

O que importa realçar é que todos os símbolos de *Oktiabr* têm uma conotação negativa, porque são contrários aos ideais da Revolução. As massas não têm símbolos e é curioso notar que Eisenstein foi criticado por usar muito simbolismo no filme, nomeadamente pela viúva de Lenine, como referimos: símbolos e estátuas são um vestígio de um antigo e malgrado tipo de poder.

2.5. Riefenstahl e Eisenstein: duas estratégias opostas?

Eisenstein e Riefenstahl dão muita importância à representação do corpo no ecrã e as massas são muito relevantes como um conjunto de corpos. Apesar de elas terem um papel activo em *Oktiabr* e passivo em *Triumph des Willens*,²⁶⁹ em termos de estratégia de filmagem das massas, ambos os cineastas têm uma abordagem similar. Eisenstein e Riefenstahl interligam planos gerais das massas com grandes planos das pessoas que as constituem. No entanto, estes grandes planos não permitem ao espectador identificar-se com os indivíduos, já que estes são escolhidos ao acaso e cada um deles só é visto uma única vez. Eisenstein não faz discriminação entre *bons* e *maus* no seu uso. Ou seja, os grandes planos tanto servem para Lenine como para chamar a atenção para algo negativo (por exemplo, Kerensky e os soldados e senhoras que batem no bolchevique). Aliás, isto insere-se na própria construção do filme, porque Eisenstein não mostra só o lado dos *bons* na revolução. Também os mencheviques, a classe alta e o governo provisório têm destaque durante *Oktiabr*, como fomos demonstrando através dos

²⁶⁸ *Idem*, p. 71.

²⁶⁹ Cf. p. 90.

diversos fotogramas. Em *Triumph des Willens*, não há obviamente *maus*, mas Riefenstahl também não faz grande discriminação na maneira como filma os vários atletas em *Olympia*, não ignorando, por exemplo, a presença de Jesse Owens, ao contrário de Hitler que se recusou a apertar-lhe a mão.

Voltando ao facto de os grandes planos não permitirem em regra geral a identificação dos indivíduos, isto é particularmente notório tanto na sequência da festa para celebrar a reconciliação entre os Bolcheviques e a Divisão Selvagem de Kornilov em *Oktiabr*, como quando os soldados se levantam, deixam as suas tendas e se preparam para a convenção em *Triumph des Willens*. A escolha de planos nos dois filmes é muito similar, sendo a variação na montagem. Os grandes planos mostram não apenas caras, mas também troncos e pés. As massas têm uma função muito diferente em



Oktiabr



Triumph des Willens

ambos os filmes, mas algumas vezes são filmadas da mesma maneira. As personagens individuais são muito distintas entre os dois filmes, não apenas na sua importância como motor da narrativa, mas também no modo como são filmadas. Isto é particularmente visível nos líderes, que reflectem duas ideologias opostas: uma pessoa, entre as que constituem as massas; e um Deus, um salvador.²⁷⁰

²⁷⁰ Cf. p. 58.

Um factor distintivo em *Oktiabr* é que cada intertítulo tem correspondência visual na durabilidade da acção. “As pontes fecham” e na cena seguinte vemo-las a serem fechadas e não a estarem logo fechadas. Ou seja, vemos as coisas a acontecerem e não já depois de terem acontecido. Os intertítulos anunciam algo, não dão algo como adquirido e já realizado. À primeira vista, isto pode parecer despiciendo, mas este lado de movimento constante, de participação das pessoas nos acontecimentos, constitui um bom contraste ao lado mais estático, mais de expectativa e de aguardar ordens que predomina em *Triumph des Willens*. Neste, as massas precisam da permissão de Hitler para se moverem; em *Oktiabr*, movem-se por si só.

Apesar de integrarem regimes ideológicos opostos, Eisenstein e Riefenstahl usam algumas vezes a mesma técnica para expressar não apenas pontos de vista políticos diferentes, mas também, e mais importante ainda, sentidos distintos. O cinema é a arte da manipulação, mas não está conectado ideologicamente, porque se pode dizer que a manipulação inerente ao próprio dispositivo cinematográfico não leva necessariamente a um único conteúdo. Eisenstein e Riefenstahl provam que a mesma técnica pode exprimir duas ideias opostas. Tudo depende do cineasta, porque é na mente dele que a ideologia existe, não no cinema. Por esta razão é que Lopes Ribeiro e Leitão de Barros puderam ir buscar inspiração formal a Eisenstein em alguns dos seus filmes, independentemente do conteúdo, porque isso era obviamente algo de impossível no Portugal do Estado Novo.

Regressando a Eisenstein, o rescaldo de *Oktiabr* não foi muito positivo para ele. Em Junho de 1928, Eisenstein foi caricaturado muito negativamente no jornal *Sovietskii Ekran*²⁷¹ com acusações de obscurantismo, e segundo Taylor, a sua carreira nunca recuperou verdadeiramente depois deste filme. O realizador viajou para o estrangeiro,

²⁷¹ *The Soviet Screen*.

nomeadamente para o México, mas dificuldades de vária ordem nunca lhe permitiram terminar o seu projecto *Que Viva México!*, a interferência governamental obrigou-o a abandonar as filmagens de *Bezhin Lug / O Prado de Béjine* e do seu desejo de realizar *Ivan Groznyi* em três partes acabou por ficar só em duas, tendo a segunda demorado dez anos a estrear (só o foi em 1958, quando tanto ele como Estaline já tinham falecido), porque em 1948 o ditador soviético não gostou do retrato autoritário de Ivan, muito semelhante ao dele próprio, e não só impediu a estreia como cancelou a continuação. Refere Taylor que não deixa de ser irónico serem as mesmas pessoas, cuja ideologia Eisenstein estava a tentar enaltecer, as responsáveis por aquela acusação, denunciando um dos filmes que melhor tenta criar um mito cinematográfico. No entanto, a afirmação de Pudovkin sobre *Oktiabr* é lapidar: “how I should like to make such a powerful failure.”²⁷²

²⁷² Pudovkin in TAYLOR, 1998: p. 73.

3. A História como metáfora: o Cinema *Mussoliniano*

Pela sua pertinência para o caso português, sobretudo no que respeita às películas de Leitão de Barros feitas no pós-guerra, *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946), é importante debruçarmo-nos sobre o cinema feito em Itália na altura em que Mussolini estava no poder, ou seja, entre 1922 e 1945.

3.1. Estratégias do Cinema Italiano sob o consulado de Mussolini

A sétima arte estava longe de passar ao lado do ditador italiano que, à semelhança de Goebbels e Lenine, também a considerava como “a arma mais potente”.²⁷³ Para ele, os filmes dividiam-se em duas categorias: aqueles que o público se perguntava como é que iriam acabar e aqueles sobre os quais o público se perguntava quando é que iriam acabar.²⁷⁴

Esta sua definição ajudar-nos-á a perceber o tipo de cinema que foi feito em Itália durante o tempo em que esteve no poder. Houve sempre uma dicotomia entre fazer filmes abertamente propagandísticos ou filmes de entretenimento (os chamados filmes de “telefones brancos”),²⁷⁵ mesmo que o público italiano estivesse à partida mais disponível para estes até por causa da influência que o cinema americano tinha no que se via nos ecrãs. A cópia do seu modelo (“images of opulence, extravagance, and

²⁷³ REICH, Jacqueline; GAROFALO, Piero (ed.). *Re-Viewing Fascism – Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. vii.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ “Le caractère dominant du cinéma italien des années trente est de se vouloir avant tout un cinéma de divertissement. (...) La production italienne des années trente trouve sa synthèse dans un objet du décor qui servit à la désigner toute entière, les téléphones blancs : comble de distinction, de raffinement, d’intemporalité...” GILI, Jean A. “Téléphones Blancs et Lampe à Souder” in *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 10-11, automne 1973, p. 102.

splendour; the triumph of good over evil and right over wrong; and the attraction of exotic adventure”)²⁷⁶ era geralmente garantia de sucesso na bilheteira.²⁷⁷

A chegada de Luigi Freddi à Direcção-Geral para a Cinematografia em 1934 representou um importante passo na relevância que o Estado dava à sétima arte. No entanto, Freddi não era defensor de um cinema que fosse abertamente propagandístico. Ao invés, queria uma produção cinematográfica que fosse apelativa a um vasto público, mas que exibisse ao mesmo tempo uma imagem sólida e permanente da nação fascista. O objectivo era reconstruir a indústria cinematográfica italiana para dar relevo nacional e internacional às qualidades artísticas do III Império Romano, e utilizar os filmes para alinhar ideologicamente as massas com as políticas do regime, criando consensos entre elas.

Outro aspecto que facilitava a intervenção do Estado no cinema era o controlo que exercia sobre todos os filmes desde a fase da sua pré-produção. Por isso mesmo, é que foram raros os filmes censurados na altura da exibição, uma vez que os projectos tinham que ter aprovação oficial logo na sua génese. Quanto aos filmes importados, o controlo estatal era ajudado pela dobragem, que permitia sempre camuflar diálogos considerados mais subversivos.

Ernesto Cauda, jornalista italiano comprometido com o regime, referiu em 1932 que o filme de propaganda deveria ilustrar os seus grandes princípios e não exaltar de

²⁷⁶ REICH, Jacqueline. “Mussolini at the Movies: Fascism, Film and Culture” in REICH e GAROFALO (ed.), 2002: p. 16.

²⁷⁷ Fundamental torna-se a centralidade da comédia, nomeadamente os filmes tantas vezes designados por “comédias de telefone branco”. Mais interessante, embora extravase o âmbito desta tese, seria convocar as comédias populistas de Mario Camerini como uma das matrizes possíveis (conjuntamente com as comédias *democráticas* de René Clair) da comédia “à portuguesa”. No entanto, pelas suas semelhanças tanto em termos de espaço físico (grandes armazéns comerciais) como de narrativa (triângulo amoroso), embora não se trate de uma comédia no sentido rigoroso do conceito, faremos somente, no capítulo que inclui a ficção de Lopes Ribeiro, uma breve comparação entre *I Grandi Magazzini* (1939), protagonizado (como outros seis filmes de Camerini) por um jovem Vittorio De Sica, e *O Pai Tirano*.

maneira explícita o fascismo.²⁷⁸ Neste sentido, os filmes históricos e épicos eram o veículo ideal para a difusão desses ideais, já que não decorrendo na sociedade contemporânea cumpriam a dupla função de não retratar abertamente (não tendo por conseguinte temas graves ou problemáticos e criando a ilusão de um país em que as dificuldades económicas, os problemas sociais e as crises políticas tinham sido ultrapassadas) e de constituírem uma forma de escapismo e de entretenimento, que levasse as pessoas a ter maior aceitação pelo que viam no ecrã. Ou seja, a propaganda de modo velado tinha aqui um bom terreno para frutificar.

3.2. O caso particular do *Peplum* como configuração da História

No entanto, pela sua natureza, estes filmes históricos permitiam uma multiplicidade de significações e é por isso que Jean Gili os divide em três categorias: como filmes de evasão, como crítica à sociedade italiana e como propaganda.²⁷⁹ No primeiro caso, o objectivo era afastar o espectador da realidade, transportando-o para um domínio intemporal e irrealista que não o levasse a questionar os problemas contemporâneos. Era a função dos filmes musicais ou de capa e espada. No segundo caso, os filmes históricos eram igualmente um bom terreno para aqueles que queriam abordar temas impossíveis de ser contextualizados num tempo presente. A fuga à censura fazia-se através deste recurso ao tempo passado e isto foi mais visível a partir, sobretudo, dos anos 40. Finalmente, o nacionalismo, o imperialismo e o militarismo podiam ser também melhor exemplificados neste tipo de filmes, nos quais se fazia a

²⁷⁸ CAUDA, Ernesto. *Il Film Italiano*. Roma, Nuova Europa, 1932 citado em GILI, Jean A. *Italie de Mussolini et son Cinéma*. Paris, Henri Veyrier, 1985, p. 94.

²⁷⁹ *Idem*, p. 143.

apologia das glórias nacionais, sempre com o objectivo de serem associados à figura de Mussolini.

Por serem mais relevantes para o presente estudo, iremos tratar aqui com mais cuidado do segundo e terceiro casos, exemplificados com os filmes *La Corona di Ferro* (1941) e *Scipione l'Africano* (1937), respectivamente.

Porém, e antes disso, importa caracterizar com mais detalhe a produção cinematográfica italiana para se poder verificar as semelhanças com o caso português. Segundo Mino Argentieri, autor e crítico de cinema, no início do estado fascista durante os anos 20, os filmes eram cúmplices com o regime, porque exibiam uma imagem muito suave do fascismo, principalmente os que tinham como tema histórias de amor melodramáticas, comédias banais e épicos. Havia portanto uma consonância com os valores sociais, as ambições imperialistas e as medidas políticas em vigor.²⁸⁰ Jean Gili tem uma opinião ligeiramente diferente, já que considera que o poder fascista tratava o cinema de forma ambígua como consequência da sua própria indefinição em relação à solução política a seguir.²⁸¹ Marla Stone corrobora esta ideia afirmando que, ao contrário do nacional-socialismo na Alemanha, não havia uma política cultural definida nem um estilo artístico dominante no fascismo italiano.²⁸² Alexander De Grand refere que, como este fascismo, ao contrário do marxismo-leninismo russo e do nacional-socialismo alemão, não se limitava a uma só e coerente ideologia, atraía uma maior base de apoio. Mussolini assumia-se mais como um “charismatic negotiator”²⁸³ que tentava reconciliar as várias facções e não alienar a sua base de apoio. Por todas estas razões, em relação ao cinema, o Estado balançava então entre uma atitude de passividade, recusando de maneira implícita a ajuda financeira a uma indústria em dificuldades, e

²⁸⁰ ARGENTIERI, Mino (ed.). *Risate di Regime. La Commedia Italiana, 1930-1944*. Veneza, Marisilio, 1991, citado por REICH in REICH e GAROFALO (ed.), 2002: p. 8.

²⁸¹ GILI, 1985: p. 91.

²⁸² REICH in REICH e GAROFALO (ed.), 2002: p. 5-6.

²⁸³ Expressão de Alexander De Grand citada por *idem*, p. 5.

outra de hostilidade, regulamentando e aplicando uma censura restritiva nas longas-metragens.

Nos anos 30, a situação altera-se de forma progressiva, já que a passividade do Estado vai desaparecendo e dá origem a uma submissão do cinema aos interesses do regime em vigor. A invasão da Etiópia / Abissínia em 1935 teve um papel nesta viragem e a já referida nomeação de Luigi Freddi para a Direcção-Geral para a Cinematografia é outro passo nesse sentido. O processo é feito de forma sub-reptícia, já que não se trata de propaganda directa, mas sim de filmes de divertimento sem qualquer problemática política e social. O objectivo era desviar a atenção da opinião pública para longe destas questões, o que era conseguido, por causa do controlo das temáticas abordadas nos filmes por parte do regime fascista.

Os temas que constituíam os filmes de género eram baseados em contos populares ou romances e, estando longe do meio sócio-cultural daquela época, eram vistos como filmes “escapistas”²⁸⁴. No entanto, por causa desta sua génese popular, assente em formas colectivas de representação e sendo dirigidos a audiências de massas, Marcia Landy considera que estes filmes têm raízes profundas em atitudes culturais partilhadas. Qualquer que seja o regime político em vigor, o cinema popular de todos os países está intimamente ligado à história e mitologia nacionais. Neste sentido, no seu aspecto de mudança e tradição: “the genre films address cultural consensus, if not modes of subversion to consent, and, hence, provide a vehicle for identifying and understanding how ideology function.”²⁸⁵

A eficácia da ideologia é tanto maior quanto menos óbvia for e deve constituir um processo natural que deixe espaço às pessoas para que possam funcionar e sobreviver. Se os espectadores se reconhecem naquele lugar e na imagem que deles

²⁸⁴ LANDY, Marcia. *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*. Princeton, Princeton University, 1986, p. 18.

²⁸⁵ *Ibidem*.

próprios fazem, ou seja, se os lugares e as pessoas representadas pela ordem social dominante se instituírem como desejáveis, então a ideologia cumpriu a sua missão.

Para Jean Gili, o filme é o ponto de contacto entre o discurso do poder e as mentalidades colectivas, enquanto expressão de uma ideologia dominante.²⁸⁶ Essa ideologia constrói-se numa constante interacção entre o que o poder preconiza e o que exprimem consciente ou inconscientemente as classes que apoiam e as que são vítimas dessa ideologia.

Por sua vez, Marcia Landy entende que “the films used history as thinly veiled allegories for the present, as political parables, as moral exempla, as presentations of the «great man» view of history, and as spectacle.”²⁸⁷ Os dramas históricos assumem-se como variações sobre o tema da glória passada e do esplendor para serem imitados no presente, o combate para legitimar o nacionalismo, a continuidade entre passado e presente, a exaltação do militarismo e a ênfase na necessidade da luta e da vitória.

No entanto, a maioria da produção era composta por filmes de entretenimento, já que segundo Gili entre 1930 e 1944 não houve mais do que 30 filmes (em 700)²⁸⁸ de propaganda directa,²⁸⁹ que omitiam referências à situação na Itália contemporânea. Era um cinema reconfortante, que escamoteava a luta de classes e exaltava o bem-estar da pequena burguesia – o pilar mais seguro do poder – um pouco idealizada. Porém, há que

²⁸⁶ GILI, 1985: p. 17.

²⁸⁷ LANDY, 1986: p. 24.

²⁸⁸ GILI, 1973: p. 102.

²⁸⁹ Um dos mais paradigmáticos é *Vecchia Guardia* (1934) de Alessandro Blasetti, que retrata os motivos que levaram à marcha dos *camisas negras* sobre Roma, cena com que termina o filme, que instituiu o estado fascista. Numa pequena cidade italiana, as paralisações e as greves sucedem-se, e os operários são responsáveis por alguns focos de violência, sempre respondidos pelos fascistas. A família do director do sanatório local é simpatizante fascista, sendo o filho mais velho um dos líderes locais do movimento e, quando o filho mais novo é morto num fogo cruzado com os operários, o próprio pai abandona o seu lado expectante e, terminando o filme a dizer que “nestes dias ninguém pode ficar em casa”, junta-se ao filho mais velho e a muitos habitantes da pequena cidade na marcha sobre Roma. Curiosamente, Freddi não gostou muito do filme, acusando-o de ser uma “aimable chantage moral” e considerando que estas “exhumations et artifices” do regime poderiam conduzir a “réactions nuisibles” (GILI, 1985: p. 112). Mas, segundo conta o próprio Blasetti, Mussolini não só gostou do filme, como o recomendou a Hitler, que felicitou pessoalmente o realizador (“me serra violemment la main”) aquando de uma sessão de homenagem no Palácio Ufa (GILI, Jean A. *Le Cinéma Italien à l’Ombre des Faisceaux (1922-1945)*. Institut Jean Vigo, 1990, p. 39).

ter em conta que a razão principal disto, mais do que uma questão ideológica, passa pela potenciação económica do filme. À conta desta, também no capítulo da exibição, o regime de Mussolini tendia a deixar passar os ideais de liberdade social, mobilidade económica e prosperidade financeira que os filmes americanos veiculavam, e que supostamente entravam em conflito com os fundamentos do fascismo italiano. Só que como havia muito público a ir vê-los e as receitas eram importantes, o Estado não censurava os filmes do outro lado do Atlântico, pelo menos na totalidade.

Aliás, como que a confirmar esta opção do Estado, o filme mais representativo da propaganda italiana, *Scipione l'Africano*, foi um relativo fracasso de bilheteira.²⁹⁰ Este filme nasce na sequência da campanha africana de Mussolini, nomeadamente a segunda guerra italo-etíope na antiga Abissínia (actual Etiópia) desencadeada em 1935: tornava-se preciso justificá-la e o cinema foi o veículo escolhido para tal. Entre 1936 e 1939 são produzidos sete filmes sobre o conflito.²⁹¹ O que criou mais expectativas foi justamente *Scipione l'Africano*, cujo objectivo era, segundo o próprio Luigi Freddi, referido Director-Geral da Cinematografia: “traduire en image l’identité d’esprit essentielle qui unit la Rome de la conquête africaine et celle de la conquête éthiopienne.”²⁹² Para o regime fascista, a legitimação da invasão da Etiópia nos anos 30 era encontrada na época dos romanos. Como refere Vernon Jarratt no seu livro *The Italian Cinema*, “[*Scipione l'Africano*] was intended to remind the latter-day Italians of the glories of their past in the period of imperial Rome, and, once again, to repeat the theme of empire.”²⁹³

²⁹⁰ GILI, Jean-A. “Naissance, développement et déclin du peplum italien (1905-1941)” in CINEMA ET AUDIOVIDUEL EN VAL DE MARNE (org.). *Péplum – L’Antiquité au Cinéma*. C.A.V.M., 1983, p. 91.

²⁹¹ *Il Grande Appello* (1936) de Mario Camerini; *Sentinelle di Bronzo* (1937) de Romolo Marcellini; *Luciano Serra Pilota* (1938) de Goffredo Alessandrini; *Sotto la Croce del Sud* (1938) de Guido Brignone; *Piccoli Naufraghi* (1939) de Flávio Calzavara; *Abuna Messias* (1939) de Goffredo Alessandrini e o documentário *Il Cammino degli Eroi* (1937) de Corrado D’Errico in GILI, 1985: p. 114.

²⁹² MARTIN, Frédéric. *L’ Antiquité au Cinéma*. Paris, Dreamland, 2002, p. 104.

²⁹³ JARRATT, Vernon. *The Italian Cinema*. New York, Macmillan, 1951, p. 48 citado por LANDY, 1986: p. 194.

Estes filmes *africanos* têm como tema o colonialismo e, por inerência, o imperialismo. Eles inserem-se no principal objectivo da propaganda fascista que era o de obter o maior apoio popular possível para este esforço de conquista por parte do regime. Houve inclusive a tentativa de criar um “cinema para o império”²⁹⁴ que conjugasse os diferentes elementos da criação *mussoliniana*, nomeadamente os aspectos cesarianos (inspirados directamente nos Césares da antiga Roma), mas também humanos e socialmente revolucionários, mas que ele nunca chegou a ver a luz do dia.

Não houve “cinema do império”, mas houve *Scipione l'Africano* que, de acordo com os critérios da arte fascista segundo Susan Sontag, mostra:

[T]astes for the monumental and for mass obeisance to the hero... The rendering of movement in grandiose and rigid patterns... a choreography and display of bodies,... the ideal of life as art, the cult of beauty, the fetishism of courage, the dissolution of alienation in ecstatic feeling of community; the repudiation of the intellect; the family of man (under the parenthood of leaders).²⁹⁵

No entanto, de acordo com Marcia Landy, o filme demonstra igualmente semelhanças com o cinema de Hollywood, com tangentes ao universo de Cecil B. DeMille, através da sua grande escala, com inúmeros figurantes, grandiosos cenários e guarda-roupa, e intérpretes famosos.²⁹⁶ Para além do cenário, acrescenta Landy, também a música contribui para o carácter operático do filme, sendo a sua espectacularidade reforçada ainda com a coreografia da acção, o movimento dentro do plano e os avanços da narrativa.

²⁹⁴ “Le Cinéma pour l’Empire” foi um artigo anónimo publicado na revista *Lo Schermo* em Junho de 1936 in GILI, 1985: p. 113.

²⁹⁵ Sontag citada por LANDY, 1986: p. 195.

²⁹⁶ *Ibidem*.

Em teoria, *Scipione l'Africano* seria o filme perfeito para o regime fascista, já que para além destes elementos de cinema-espectáculo²⁹⁷ tem uma série de outros que as pessoas facilmente ligariam ao respectivo regime. Landy dá o exemplo da estratégia condescendente em relação ao debate no senado, típica da atitude antiparlamentar fascista, do papel essencial que o espectáculo e a encenação têm na política, e da eficácia de um líder poderoso (o guia do seu povo) como elementos de ligação entre *Scipione l'Africano* e Mussolini²⁹⁸ que não passariam despercebidos ao público que visse o filme. Este tenta articular algumas características diversas, mas que, esperava o regime, se pudessem complementar para a satisfação do público: entretenimento, com um toque exótico, nostalgia e a emanção de um sentimento de confiança contra qualquer ameaça relativamente ao *status quo*. Segundo Landy, em termos retóricos, o filme é construído para reforçar os valores da família, do trabalho, do auto-controlo, e da auto-preservação e para fazer com que todos estes valores possam ser aplicados a todas as classes. O filme faz a apologia do consenso e tenta eliminar a complexidade, exemplificando deste modo uma das características do fascismo italiano, que era precisamente a tentativa de conciliação entre as diferentes ideologias que o compunham.²⁹⁹

²⁹⁷ Estas características de cinema-espectáculo tiveram naturalmente o seu custo para o próprio Estado: dos 71 milhões de liras que o regime investiu no cinema no ano de 1936, 30% foram para dois filmes propagandísticos: 12,4 milhões (17,5%) para *Scipione l'Africano* e 9,6 milhões (13,5%) para *Condottieri*, de Luis Trenker (in RICCI, Steven. *Cinema & Fascism – Italian Film and Society, 1922-1943*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2008, p. 90). O restante dinheiro foi distribuído pelos outros 35 filmes que se produziram em Itália nesse ano [in MIDA, Massimo; QUAGLIETTI, Lorenzo (ed.). *Dai Telefoni Bianchi al Neorealismo*. Bari, Laterza, 1980, p. 48].

²⁹⁸ Esta ligação foi certamente reforçada com a visita do próprio Mussolini à rodagem de *Scipione l'Africano*: “his [Mussolini] appearance on the set virtually certified the film as a fascist project much like the state’s other civic interventions.” *Idem*, p. 89.

²⁹⁹ Cf. p. 164 sobre Mussolini ser um “charismatic negotiator”.

3.3. *Scipione l'Africano* e o expansionismo imperialista

Concentremo-nos então mais pormenorizadamente em *Scipione l'Africano*, realizado por Carmine Gallone em 1937. O filme começa com uma legenda a situar-nos historicamente: estamos na época da guerra entre Roma e Cartago, mais de 200 anos antes de Cristo. Aníbal, comandante militar dos cartagineses, tinha acabado de infligir uma derrota aos romanos e encontrava-se às portas de Roma.

Os senadores romanos reúnem-se para decidir o que fazer e a população saúda-os com o braço direito levantado. Apesar de haver a ideia de que este gesto teve origem no tempo dos Romanos,³⁰⁰ era impossível para o público dessa altura (e



também para o de agora) não ver aqui a saudação fascista. Cipião é chamado a intervir no senado e, mais do que somente a defesa de Roma, defende a ida a África para derrotar definitivamente Cartago. A primazia de Cipião em relação aos senadores é dada pela forma como a cena é filmada: quando fala, Cipião é enquadrado sozinho em ligeiro contrapicado, enquanto os senadores que intervêm estão sempre acompanhados e são



³⁰⁰ Algo que, como vimos, Martin Winkler contesta (cf. nota 112 na p. 70).

filmados ao nível dos olhos. Estes manifestam grandes dúvidas em relação a esta ideia de Cipião, mas acabam por aprová-la, não lhe permitindo, todavia, que recrutasse tropas. Teria de ser tudo feito à base de voluntários e de duas legiões que, tendo sido derrotadas anteriormente, estavam na Sicília. Cipião é então enviado para aquela província e é saudado pela multidão quando sai do senado. Cipião é claramente visto como o *guia do seu povo* (tal como Mussolini). Veja-se, aliás, como o conceito de *Duce* se cruza com o de *Führer* no Nacional-Socialismo.

Entretanto, os cartagineses atacam uma comunidade, prendendo indiscriminadamente mulheres e crianças. A sua atitude é de autênticos vândalos e temos aqui bem definida a fronteira entre os “bons” e os “maus”, uma das características do argumento do *peplum*, segundo Stéphanie Tchou-Cotta³⁰¹ e Óscar Lapeña Marchena.³⁰² Reforçando o apoio popular a Cipião, as armas para o seu exército



são feitas por antigos combatentes e o povo do campo sai à rua para ver o exército de voluntários passar. Cipião é filmado mais uma vez em contrapicado montado no seu cavalo, ressaltando a sua grandiosidade heróica.

Mesmo com aquele na Sicília e às portas de Cartago, Aníbal não quer abandonar a península itálica, terra na qual se encontra há 15 anos, sem conquistar Roma. Uma das mulheres que foi capturada é Velia, que, chamada aos seus aposentos, lhe diz que toda a gente gosta de Cipião porque este é misericordioso, enquanto ele, Aníbal, é odiado por

³⁰¹ TCHOU-COTTA, Stéphanie: “Le péplum” in *Synopsis – La Revue du Scénario*, n° 10, nov.-déc. 2000, pp. 90-93.

³⁰² MARCHENA, Óscar Lapeña: “Péplum y la construcción de la memoria”, El in *Quaderns de Cine*, n°: 3, 2008, pp. 105-112.

quem o conhece. A sua resposta perante isto é a violação de Velia, ocultada através de uma elipse, acção que reforça a *maldade* de Aníbal.

Reunidas as tropas na Sicília, Cipião discursa perante elas no cimo de uma torre num barco e é filmado novamente em contrapicado. No final do discurso é saudado pela multidão com o braço direito levantado e parte para Cartago de barco, onde os



respectivos senadores se reúnem para decidir se dialogam com Cipião ou partem logo para a guerra. Há consideravelmente menos senadores em Cartago do que em Roma.

Com a aproximação do exército romano dá-se a aliança entre o reino de Numídia e Cartago, aliança para a qual Massinissa chama a atenção de Cipião. Aquele era um combatente ao lado dos romanos, mas Cipião diz-lhe que não se preocupe e envia inclusive emissários a Syfax, rei de Numídia, para servir de mediador entre Roma e Cartago. A mulher do rei, Sofonisba, instiga-o a não aceitar, porque odeia Roma. Numa investida nocturna e comandados por Massinissa, o exército romano ataca as tropas de Syfax, captura-o e leva-o até à presença de Cipião. Questionado por que é que se revoltou contra Roma, Syfax confessa a Cipião que, desde que Sofonisba entrou na sua vida, perdeu a razão e a lógica, e cedeu ao seu ódio contra os romanos. Entretanto, Massinissa chega até à rainha que lhe suplica que não a entregue aos romanos e sedu-lo para conseguir tal intento, convencendo-o a casar com ela.

Depois de saberem desta vitória de Cipião, os senadores de Cartago querem a paz ao mesmo tempo que exigem o regresso de Aníbal. De volta ao acampamento de Cipião, Massinissa vai com Sofonisba até à sua presença, mas encontra-se sozinho com ele. São já marido e mulher,³⁰³ mas Cipião aconselha-o a abdicar dela, revelando-lhe que o casamento só aconteceu por causa do ódio que Sofonisba tem a Roma. Sem outra alternativa, Massinissa ajuda-a a suicidar-se com veneno, já que o desejo último de Sofonisba era não ser entregue aos romanos. Relevando grande magnanimidade, Cipião diz que ela vai regressar a Cartago com todas as honras devidas a uma rainha. Esta ritualização facilita a dicotomia fundamental e fornece o adequado conteúdo dramático.

Ao saber da derrota através de mensageiros, Aníbal decide regressar a Cartago. No entanto, nesta cena há uma alteração fundamental no modo como ele é visto. Aníbal revela que o país de um homem é onde ele batalha e vence, e daí ele considerar que o seu verdadeiro país é a Itália. Velia, que se preparava para o atacar com uma faca, ao



ouvir o seu discurso, guarda-a e através de um grande plano vemos no seu rosto a alteração da sua atitude: afinal havia qualquer coisa de *humano* naquele *vândalo*. Tal constituiu um importante ponto de viragem na instrumentalização

histórico-narrativa.

O povo de Cartago acolhe Aníbal de braços abertos, mas este diz que só vai atacar Cipião quando lhe apetecer. Os espiões que envia são capturados e apresentados a Cipião que, em vez de os punir, lhes dá informações para transmitirem a Aníbal. Este

³⁰³ Como é que Sofonisba conseguiu o divórcio de Syfax é que nunca nos é explicado...

surpreende-se pela generosidade do comandante romano e envia um mensageiro para lhe propor um encontro.

Entretanto, os prisioneiros que Aníbal tinha feito ao atacar a comunidade escapam-se, entre os quais o marido de Velia. Os mensageiros de Aníbal apresentam-se perante Cipião e este, de forma magnânime, concorda com o encontro. Esta atitude de ponderada elevação moral é outro ponto de contacto entre Cipião e Mussolini que o regime desejava que fosse reconhecido pelo público. De certa maneira, é uma colagem à tal faceta de conciliador entre diversas ideologias que compunham o fascismo italiano.

No encontro entre os dois comandantes, a diferença é clara à partida: Cipião vai no seu cavalo branco e Aníbal num escuro (luz versus trevas). Este propõe-lhe a paz,



mas Cipião não aceita. Cartago já tinha quebrado um acordo antigo e, se Aníbal tinha regressado, é porque estava a pensar em guerra. Além disso, o que Cartago oferecia, Roma já tinha. Nesta cena, Cipião mostra-se como um verdadeiro líder que não tem medo do confronto bélico. Trata-se do outro lado da sua faceta de orador: há um tempo para a palavra e outro para a acção. Em certa medida, Cipião une os dois tipos de herói do *peplum* segundo a classificação de Stéphanie Tchou-Cotta, o messiânico, como Moisés, e o musculado, como Hércules: “le premier, héros spirituel et intellectuel, mène sa mission dans la foi et la réflexion. Le second se sert de sa force physique pour faire

trionpher le bien.”³⁰⁴ Qualquer que seja o seu tipo, o herói do *peplum* está sempre afecto a uma causa nobre, seja ela salvar um povo, um indivíduo ou uma ideia. Para tal, terá sempre de viver uma aventura e superar várias provas. Irmbert Schenk fala na criação de um homem-mito: “uma figura de um homem forte, «viril», herói bom e corajoso.”³⁰⁵

Tomada a decisão de partir para a guerra, Cipião discursa perante os seus legionários e instiga-os a tornarem Roma o líder do mundo, falando mesmo em “missão sagrada”. A câmara mostra a reacção da multidão através de panorâmicas. Aníbal também profere um discurso em cima de um elefante e o tipo de concepção formal é o



mesmo. Desde que Aníbal revelou que a sua pátria era Itália que a câmara o mostra de uma maneira muito semelhante à de Cipião.

Entrando na cena da batalha, tem lugar a espectacularidade da acção. Os exércitos tomam as suas posições e são vistos como um todo. A sua movimentação é

³⁰⁴ TCHOU-COTTA, 2000: p. 92.

³⁰⁵ SCHENK in <http://www.muspe.unibo.it/wwcat/period/fotogen/num045/04SCHENCK.htm>.

quase geométrica. Os cartagineses demonstram superioridade em relação aos romanos,



já que atacam com elefantes, enquanto estes estão a pé. A realização não poupa imagens em grande plano de soldados a serem mortos, a violência da guerra resulta bem visível.



Depois do ataque com elefantes, o exército romano responde com a cavalaria, sendo um



dos esquadrões comandado por Massinissa. Quem chefia tudo do alto do seu cavalo branco é naturalmente Cipião, sendo sempre mostrado em contrapicado, como uma estátua de indiscutível supremacia.

Na subnarrativa romântica do filme, o marido de Velia encontra-a, já que o acampamento onde ela estava tinha sido conquistado pelos romanos. Voltando ao campo de batalha, Cipião altera a sua estratégia e ordena a retirada para atacar Cartago

pela retaguarda. Mais uma vez, a escala de planos de Cipião e Aníbal é muito semelhante. A estratégia romana resulta e Cartago é vencida, embora não nos seja mostrado o destino de Aníbal.³⁰⁶

Em Roma, o povo sai à rua de noite com tochas para comemorar a vitória. É a multidão anónima, sem rosto, que celebra a derrota de Aníbal e saúda o triunfo de Cipião. O último plano do filme dá a ver Cipião, rodeado pela família, num dia



soalheiro a dizer que irá plantar sementes no dia seguinte com a ajuda dos Deuses, pois a natureza e as divindades ajudarão quem comanda vitoriosamente o seu povo.

No entanto, e apesar disto tudo, o próprio Mussolini não era grande fã do filme. Gili refere que ele reconheceu as suas qualidades, principalmente no domínio da reconstituição histórica, mas achou os discursos de Cipião muito longos e o filme não suficientemente espectacular para agradar ao grande público.³⁰⁷ Como esta visão da Roma republicana imbuída num espírito de maior civismo e moralidade política não entusiasmou os espectadores, Gili refere que a opção foi adoptar uma visão fantasista em que o rigor histórico era subjugado a uma invenção libertadora.³⁰⁸

³⁰⁶ Aníbal sobreviveu à batalha e foi o próprio a assinar o tratado de paz com Roma, pondo fim a quase duas décadas de guerra. In [http://www.infopedia.pt/\\$guerras-punicas](http://www.infopedia.pt/$guerras-punicas).

³⁰⁷ GILI, 1985: pp. 82-83.

³⁰⁸ GILI in CINEMA ET AUDIOVIDUEL EN VAL DE MARNE (org.), 1983: p. 92.

3.4. O valor contraditório da fábula *medievalizante*: *La Corona di Ferro*

Desta espécie de contradição entre a eficácia política e o espectáculo, surge *La Corona di Ferro*, realizado por Alessandro Blasetti em 1941, que se passa numa época não especificada, mas que se supõe ser na Alta Idade Média, fazendo referências a temas e ícones que tanto servem à Antiguidade como à Renascença. Curiosamente, este filme histórico serve-se do facto de ser uma obra situada num passado longínquo e fantasioso para exhibir um discurso ideológico que faz a apologia da paz em plena II Guerra Mundial.

Embora somente em 1973, o próprio Blasetti defendeu esta ideia que *La Corona di Ferro* era um filme contra a violência, contra a guerra e contra a injustiça social: “j’ai tourné ce film avec des intentions automatiquement antifascistes, mais sans vouloir en faire une profession de foi.”³⁰⁹ Segundo o realizador, que advoga ter tido desde sempre uma veia neo-realista,³¹⁰ o tirano autoritário, rei Sedemondo, não foi criado a partir de Mussolini, mas baseado em Shakespeare, referindo que não pensou em política ao fazer *La Corona di Ferro*, ou melhor, a sua dimensão política é a aversão que ele tinha em relação à guerra e à violência. O seu objectivo era fazer um filme que se assemelhasse a uma fábula, já que não podia dizer as coisas abertamente.³¹¹ O fascismo italiano não percebeu este aspecto e até o premiou no Festival de Veneza, mas Goebbels quando o viu, e compreendendo que este era um filme antiguerra, declarou: “si un metteur en scène allemand avait fait ce film on l’aurait mis au mur.”³¹²

Todavia esta ideia está longe de ser unânime. Guido Aristarco defende que *La Corona di Ferro* não é um filme pacifista já que é uma tentativa de fazer passar o

³⁰⁹ Blasetti in GILI, 1990: p. 45.

³¹⁰ “Le néo-réalisme était déjà présent dans l’âme de chacun de nous, chez Rossellini, chez Visconti, chez moi-même qui avait réalisé *1860*, *Vecchia Guardia* et plus tard *Quattro Passi fra le Nuvole*.” *Idem*, p. 44.

³¹¹ *Idem*, p. 45.

³¹² *Idem*, p. 37.

fascismo como o oposto do conflito armado, para além de tentar justificar a expansão dos direitos territoriais,³¹³ reforçando uma concepção colonialista, embora com implicações subliminares.

É Marcia Landy quem faz a ponte entre estas duas posições, ao referir que *La Corona di Ferro* utiliza o seu enquadramento mítico de conto de fadas para veicular a sua dimensão política, conforme acontecia com o cinema de Hollywood:³¹⁴ o filme explora o tema da legitimidade ou ilegitimidade da autoridade e a sua vertente passa pelo uso da alegoria e da parábola. *La Corona di Ferro* apresenta-nos uma forte crítica ao abuso de poder, utilizando elementos de espectáculo muitas vezes associados ao cinema fascista para condenar esse poder. Porém, e conforme os filmes anteriores de Blasetti, acredita-se na liderança benéfica, moderada pela adversidade e tendo raízes na natureza, cortesia e altruísmo. Esta forma de liderança responde ao desejo inconfesso das massas e constitui um meio de salvação da tirania. Para Landy, desta forma e ao mesmo tempo, o filme critica o poder e mantém-se salvaguardado dentro dos valores aceites, oferecendo ao censor presumível poucos motivos de intervenção.³¹⁵ A sua especificidade de mítico conto de fadas ajuda a esconder referências específicas, permitindo a *La Corona di Ferro* ser lido como um intemporal protesto contra a tirania (leia-se ditadura), criticando igualmente as cerimónias e rituais (ligados ao tirano Sedemondo) usados para manter o poder público, porque o próprio Blasetti estaria em 1941 fortemente desiludido com as soluções fornecidas pelo fascismo *mussoliniano*.

A característica de conto de fadas do filme é-nos dada logo na primeira cena, em que um livro (“A Lenda da Coroa de Ferro”) se abre para nos situar na história. Aliás, durante todo o filme, e sempre que é preciso uma contextualização da história, utiliza-se este dispositivo formal do livro. O espectador é assim constantemente recordado que

³¹³ ARISTARCO, Guido. *Il Cinema Fascista: il Prima e il Dopo*. Bari, Edizioni Dedalo, 1996, p. 94.

³¹⁴ LANDY, 1986: p. 161.

³¹⁵ *Idem*, p. 164.

está a ver um mero conto: um *zoom in* da câmara faz-nos mergulhar nas páginas iniciais que relatam que um imperador bizantino quer enviar a coroa de ferro para o Papa em Roma, passando a coroa, no caminho, por uma terra onde há uma batalha.



Quando um dos lados sai vitorioso, Licínio, o rei de Kindor, propõe a paz ao seu adversário, mas acaba morto à traição por um soldado com a cara desfigurada. Esse soldado pertence do exército de Sedemondo, seu irmão, que usurpa logo ali o trono de Kindor e, ao invés dele, não só não propõe a paz ao rei adversário, como ainda o põe à prova com a mulher, tendo que acertar com a flecha num fino pau colocado à frente dela. Se falhasse, ela morreria, mas apesar de acertar quem vem a falecer logo a seguir é ele devido aos ferimentos. Logo aqui se estabelece o carácter de Sedemondo, que, não contente com a vitória na batalha, destrói a terra do seu adversário, mas mesmo apesar desta perseguição, a rainha consegue ter uma filha, Tundra, que virá a ser preponderante no filme. Para além das referências míticas à lenda de Guilherme Tell, o filme abre numa direcção ambígua de simultânea apologia e denúncia.

No caminho de regresso a Kindor, Sedemondo cruza-se com o cortejo que transporta a coroa de ferro e fica a conhecer as suas propriedades mágicas, de trazer a justiça e combater o mal. Essas características são-lhe igualmente descritas por uma velha tecelã, outra personagem primordial do filme, já que é a pessoa que dá pistas sobre o futuro às restantes, além de saber tudo sobre o passado delas. Actua no fundo como vidente e relata a Sedemondo o que se vai passar na narrativa, nomeadamente a questão dos filhos dele e de Licínio que estão para nascer. O diálogo entre os dois revela

a sua importância, já que, estando ela na varanda de sua casa, surge sempre filmada em ligeiro contrapicado, enquanto Sedemondo, montado no seu cavalo, é mostrado em



picado. Um enviado de Kindor anuncia que o rei teve uma filha e o seu irmão um rapaz, o que lança a confusão em Sedemondo que decide roubar a coroa de ferro. O roubo é dado em elipse e, na altura de a esconder, a coroa enterra-se na rocha. Sedemondo deixa lá o soldado que matou o irmão para a guardar, mostrando-se um rei fraco, vil e inseguro, o que lhe dá uma imagem de tirano pouco poderoso. A tangente à saga germânica dos *Nibelungos*³¹⁶ esboroa-se numa concepção original, que pretende refazer o imaginário medievalizante, com referências de ressonâncias *shakespearianas*.³¹⁷ As páginas do livro situam-nos mais uma vez no enredo: a mulher de Sedemondo, preocupada com a sua reacção pelo facto de ter dado à luz uma menina e não um herdeiro ao trono, resolve trocá-la com o filho da viúva de Licínio. Sedemondo fica contente, porque pensa que a profecia da velha tecelã e da coroa de ferro não se tinha concretizado.

Passam cinco anos até que Sedemondo descobre a verdade. Mais uma vez a sua crueldade manifestava-se quando, rodeado pelas duas crianças, queria picar uns

³¹⁶ “Designação dada, na mitologia germânica, aos possuidores de um tesouro a que estava ligada uma maldição; foi aplicada também aos Burgundos, que, por intermédio de Siegfried, se apoderaram deste tesouro.” In AA. VV. *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa, Editorial Verbo, 14º vol., 1995, p. 70-71. A lenda dos *Nibelungos* foi adaptada em várias obras de diferentes artes, entre as quais se destacam *Der Ring des Nibelungen* (1863), ópera de Richard Wagner, e *Die Nibelungen* (1924), o filme em duas partes de Fritz Lang.

³¹⁷ Nomeadamente, *King Lear* e *Macbeth*.

pássaros bebés para os fazer cantar melhor. As crianças revoltam-se, o rapaz, Armínio, agride-o e é quando Sedemondo levanta um chicote que a viúva de Licínio denuncia que é mãe dele, impedindo-o de lhe bater. Nessa noite, Sedemondo acaba por bater nas crianças com o chicote e deixa-lhes uma marca nos braços, que vai ajudar mais tarde ao reconhecimento entre os primos. Sedemondo rapta Armínio e, quando passam pela velha tecelã, revela-lhe que o vai lançar à cova dos leões. Mas ela avisa-o que talvez os leões não sejam tão cruéis como ele e um dia ele poderá regressar e aliar-se à sua filha. Mais uma vez, as páginas do livro abrem-se, revelando-nos que Sedemondo procurou toda a noite, mas não conseguiu encontrar o caminho que o escravo tinha tomado com Armínio. Este fizera-lo descer até à cova dos leões,³¹⁸ mas no regresso ao passar pelo sítio onde estava a coroa de ferro, conforme lhe fora ordenado por Sedemondo, é morto pelo seu guardião. Sedemondo é ele próprio, de um modo involuntário, o causador da sua ignorância em relação ao sítio onde Armínio tinha ficado. A execução das suas ordens é posta em causa, algo que não poderia nunca ser associado a um governante, especialmente num regime totalitário: ficam claras as contradições estruturantes da ficção, numa clara vontade de iludir a directa instrumentalização propagandística. Sedemondo não é um herói positivo, porque a sua imagem não se poderia aproximar da de Mussolini, já que era um rei fraco.

Com medo da profecia da velha tecelã, Sedemondo manda enclausurar a filha num palácio-fortaleza com vários portões. Segundo o livro, passam-se 20 anos e Elsa, a filha de Sedemondo, definha na prisão. O rei organiza um torneio em sua honra e os ecos do anúncio pelos trompetes chegam até à vala dos leões, onde Armínio vive com os animais. Armínio é nesta altura um homem forte, com uma aparência de Tarzan e em harmonia com a natureza, mas está na hora de confrontar-se com o seu destino. Um

³¹⁸ Ressonâncias bíblicas das profecias de Daniel?

veado torna-se o seu guia mesmo a tempo de o salvar antes da destruição da vala devido a um desabamento da montanha.

Estando as personagens principais todas apresentadas, convém notar que o actor que faz de Armínio é o mesmo que fez de Licínio, seu pai, e as actrizes que incorporam Elsa e Tundra são as mesmas que haviam incorporado as respectivas mães, facilitando-se deste modo a identificação.

Ao seguir o veado, Armínio cruza-se com alguns habitantes vindos do reino do pai de Tundra, que tinha sido morto a mando de Sedemondo há 20 anos. Estes habitantes eram agora escravos dele e contribuía para a sua riqueza. Vemo-los à beira rio, a serem maltratados pelos guardas, sempre do ponto de vista de Armínio, que estava escondido nas árvores circundantes. Este liberta-os sem matar ninguém, um aspecto primordial na sua configuração e que se vai repetir ao longo do filme. Consegue derrotar os guardas, lançando-os ao rio. Quando Blasetti proclamava que tinha feito um filme antiguerra e antiviolença levou certamente este aspecto em consideração. O próprio herói não utiliza métodos letais para vencer os adversários.

Tundra põe à prova um homem, que se recusava a participar no torneio de Sedemondo, exactamente da mesma maneira que Sedemondo tinha feito aos seus pais (maçã na cabeça da sua mulher), só que Armínio, mais uma vez escondido atrás das árvores não o permite e consegue libertar o casal, iludindo os guardas de Tundra, novamente sem usar de nenhuma violência. Os guardas chamam a atenção de Tundra que Armínio é uma excelente hipótese para ganhar o torneio e seguem então os dois no barco dos escravos libertados. Beijam-se e Tundra fá-lo prometer que participará no torneio de Sedemondo. O barco encalha e Armínio desembarca, seguindo até à casa da velha tecelã, onde adormece. Tundra encontra-os e revela à velha tecelã o seu plano de atacar o palácio de Sedemondo, mal Armínio tenha vencido o torneio. A tecelã observa-

os e lança dúvidas a Tundra sobre o que fará Armínio quando vir a filha do rei. O som de trompetes que anunciam um cortejo que segue para Kindor faz despertar Armínio, que relata a Tundra o seu sonho com a filha do rei, e ambos seguem o cortejo.

Vemos vários portões fechados no palácio-fortaleza onde Elsa está enclausurada até que um *zoom in* no-la mostra deitada na cama, vestida de branco com um véu preto, doente e a rejeitar todas as ofertas que os participantes no torneio lhe tinham enviado. Sedemondo vai vê-la e tenta animá-la dizendo-lhe que o final do torneio lhe traria a liberdade, já que o vencedor casaria com ela e a profecia da velha tecelã ficaria sem efeito. A fábula começa a construir as suas complexidades sob um rigoroso aparato formal, tendente a contribuir para a exploração do mito.

Os participantes no torneio apresentam-se a Sedemondo e oferecem-lhe presentes. Ele está sentado num trono onde predomina a cor branca, estando vestido de negro e com bastantes ornamentos, tornando-se a diferença de cores clara dentro do contrastado preto-e-branco. Sedemondo fica a saber que a vala dos leões tinha sido destruída e exterioriza a sua alegria assumindo-se como lunático, cuja atitude se não coaduna com a de um rei.³¹⁹ Pode ver-se aqui uma clara crítica de Blasetti ao exercício do poder e a um eventual desequilíbrio da figura governante.



Ao mesmo tempo, o livro revela-nos que Armínio estava a entrar na cidade. Os portões do palácio-fortaleza de Elsa abrem-se aparentemente sozinhos e ela parece acordar da sua letargia. A presença de Armínio é sentida, mesmo que ele não esteja

³¹⁹ O seu comportamento faz inevitavelmente lembrar o de D. Pedro em *Inês de Castro* (1945) de José Leitão de Barros, que analisaremos mais em pormenor no respectivo capítulo. *La Corona di Ferro* estreou em Portugal a 27 de Março de 1944 no Trindade (PINA, 1993, p. 106) e seria certamente do conhecimento do realizador português.

visível: é a aura de conto de fadas a revelar-se. Tudo se prepara para o torneio, tanto fora como dentro do palácio real. Elsa combina com a ama trocar de roupa com ela para passar despercebida durante o desfile.³²⁰

Quando Armindo chega à porta do palácio, Elsa, disfarçada de ama, recebe-o. O cortejo, com a ama disfarçada de Elsa, passa e eles ajoelham-se perante ele. Armínio, ainda sem suspeitar com quem está a falar, conta-lhe o sonho que teve perto da casa da velha tecelã. Um *travelling* vai acompanhando-os através das árvores e Elsa está vestida de branco, com uma capa negra nas costas. O reflexo de ambos surge num lago, o que



permite uma leitura de dupla personalidade: Elsa não é, mas faz-se de ama, e Armínio não sabe bem quem é e anda atrás das suas origens. É curioso notar na cena seguinte, quando Elsa já está vestida de princesa, mas a uma distância de Armínio que não lhe



permite reconhecê-la, que a cor da roupa deles é igual: Elsa tem um véu branco na cabeça que lhe cobre metade das costas e Armínio, em tronco nu, tem uma capa branca. A familiaridade entre eles é, pois, igualmente reforçada por esta semelhança

³²⁰ A lição do *swashbuckler hollywoodiano* surge como matriz possível remetendo inclusive para *The Adventures of Robin Hood* / *Aventuras de Robin Hood* (1938) de Michael Curtiz e William Keighley.

cromática e fica combinado para essa noite um encontro com a filha do rei.

Chegado o dia do torneio, Tundra e os seus guardas, vestidos com capas negras, estão misturados com o povo a caminho de Kindor e preparam o ataque ao palácio de Sedemondo. O vencedor do torneio não só casará com Elsa, como terá igualmente direito a terras e a metade da fortuna de Kindor. Eriberto é um dos combatentes mais temidos e aquele que tanto Sedemondo como Elsa não querem que ganhe, mas é precisamente o contrário que começa por suceder. Sedemondo oferece-lhe tudo, mas pede-lhe que não case com a filha. A sua posição de fragilidade é algo que não se coaduna com o poderio de um monarca, e começa a perceber-se a observação de Goebbels:³²¹ esta atitude dá uma imagem muito vulnerável de um líder de massas.³²²

Quando se aprestava para matar o último combatente, surge Armínio que o defende tirando a espada a Eriberto com a sua arma preferida: uma funda com uma pedra.³²³ No entanto, este acaba mesmo por matá-lo depois de lançar areia para os olhos de Armínio, que assim ficou impedido de intervir. Uma das características do *peplum* de clara distinção entre bem e mal torna-se bem visível aqui: aproveitando o momento de inferioridade de Armínio, Eriberto lança-o para a cova dos leões, que estava sob a arena. Porém, Armínio, com a experiência de ter vivido com eles, consegue dominá-los e voltar à arena, quando Sedemondo já se preparava para dar a vitória a Eriberto. Armínio pede ao rei que o deixe combater no torneio e todo o povo incita o monarca a aceitar o seu pedido, mas é a própria Elsa a negar o combate, com medo da morte dele.

Entretanto, Tundra e o seu exército chegam a Kindor. Quando se encontram perante Sedemondo, Tundra tira a protecção do seu escudo e Sedemondo vê o brasão do rei que tinha sido derrotado pelo seu irmão no início do filme, e que ele humilhou

³²¹ Cf. p. 178.

³²² Por outro lado, o mencionado cruzamento com o *swashbuckler* americano, fá-lo divergir de qualquer mensagem propagandística mais evidente.

³²³ Mais uma remissão para o imaginário bíblico, a história de David e Golias.

posteriormente. A pedido de Eriberto, Sedemondo permite que haja um combate entre ele e Armínio. A diferença de recursos entre os dois é óbvia: Eriberto está numa quadriga com espadas laterais e Armínio a pé, só com a sua funda e pedra. No entanto com a funda, Armínio, em plano contrapicado com o céu em fundo, consegue ir tirando pedaços da armadura de Eriberto, expondo-o ao ridículo. Com a sua constituição física, Armínio assemelha-se a um deus, de configuração germânica.



Eriberto manda o seu exército avançar, movimento que é respondido por Tundra e os seus homens, havendo uma luta entre ambos. Tundra consegue saltar para a quadriga de Eriberto, que tenta estrangulá-la, mas não é bem sucedido graças à intervenção de Armínio, cujo salto para a quadriga faz derrubar Eriberto que fica preso pelo pé, é arrastado pelo chão e morre ao cair na vala. Mais uma vez, Armínio vence sem matar ninguém.³²⁴

Sedemondo, que ainda não sabia da verdadeira história de Armínio, congratula-se com o vencedor do torneiro, porque era o homem que ele queria para a sua filha, pensando que a profecia da velha tecelã não se tinha concretizado. Elsa tira o véu e revela a Armínio que é a filha do rei, reparando igualmente na marca no seu braço e achando curioso ela ter uma igual. Tundra, vestida de negro, assiste a tudo isto despeitada e Sedemondo continua convencido de que venceu o destino.

À noite toda a cidade festejava a alegria da princesa. Elsa está vestida em tons claros e Armínio e Tundra em tons negros. Uma relação entre eles é obviamente impossível e a diferença de cor nas vestes reforça isso mesmo. Tundra puxa do punhal

³²⁴ O cruzamento com o *peplum*, sobretudo com um episódio famoso de *Ben-Hur*, torna-se evidente.

para matar Elsa, mas ouve-a dizer que gosta dela como uma irmã e que vai pedir ao pai para repartir as terras com ela. O enquadramento das duas é muito semelhante, de frente para a câmara em plano médio, com Armínio de costas. Neste momento,



é uma questão entre as duas mulheres. A princesa convida-a a ir ao palácio nessa noite, mas Tundra recusa e foge no seu cavalo. Vai ao encontro da velha tecelã, que a manda tirar água de um poço e no balde vêm três chaves, que são do palácio-fortaleza de Elsa.

No palácio real, prepara-se o banquete depois do torneio e Sedemondo conversa com Elsa. A câmara, que no início da conversa está afastada, vai-se aproximando progressivamente até os enquadrar somente aos dois. Elsa está sentada no braço da cadeira do pai, mas de perfil para a câmara com o véu quase a cobrir-lhe a cara, de tal maneira que se confunde com a própria cadeira dada a semelhança cromática entre a sua roupa e a cadeira. À primeira vista,



nem nos apercebemos que Sedemondo não está sozinho no plano e só quando Elsa vira a cara e começa a falar é que a vemos mais claramente. Sedemondo aconselha-a a temer Tundra, julgando que Armínio está apaixonado por ela, e a levá-la até à zona onde está a coroa de ferro, porque quem por lá passa não sobrevive. Quando lhe pergunta se quer perder Armínio, vemo-la a benzer-se

enquadrada por uma grade de ferro forjado cheia de velas acesas e com uma ligeira abertura no meio. Tal como a própria imagem sugere, a decisão é difícil e o caminho muito estreito. O pai diz-lhe então que ao menos faça Armínio odiar



Tundra, para que ele a possa amar. A sua mão com uma luva preta no tecido branco do vestido de Elsa faz um contraste imenso.³²⁵ Mais uma vez, a dicotomia entre claro e escuro, luz e trevas, bem e mal, comanda o plano.

Armínio encontra Tundra junto ao palácio-fortaleza de Elsa e pergunta-lhe porque é que vem armada a um encontro com Elsa. A mão de Tundra numa luva preta



agarra no punhal enquanto a mão de Armínio agarra na mão dela. Há novamente o contraste branco / preto. Tundra diz-lhe que encontrou ali o punhal que tinha perdido, mas que teria feito melhor em o ter trazido para atacar Armínio e Elsa. Ele

responde-lhe com uma agressão, presenciada por Elsa, escondida na vegetação, pondo-a fora do palácio.

Um dos guardas de Tundra encontra no chão as chaves que a velha tecelã lhe tinha dado e entra com ela nos jardins do palácio. Tundra vai ao quarto de Elsa e ficam frente a frente: Elsa



³²⁵ Para efeitos de comparação com *Inês de Castro*, este fotograma encontra-se no capítulo dedicado a Leitão de Barros (cf. p. 449).

novamente com cores brancas e Tundra predominantemente de preto. Discutem sobre Armínio e Elsa sugere a Tundra que passe pela zona onde está a coroa de ferro. Tinha cedido ao conselho maléfico do seu pai e entretanto o palácio já está em chamas despoletadas pela tocha que Tundra trazia. Elsa encontra Armínio nos jardins e ele diz-lhe que se recorda de estar naquele sítio quando era pequeno. Elsa solta um grito de espanto que faz *raccord* com um riso de um dos bobos

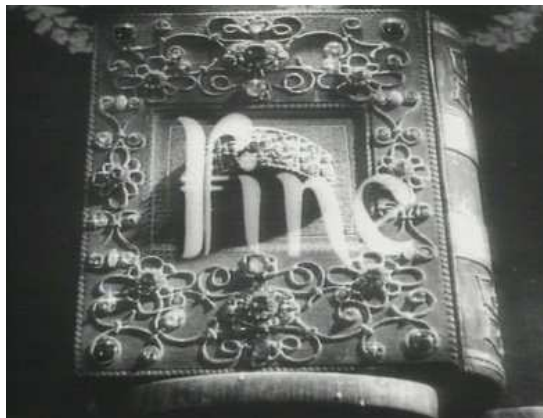


que estão no banquete de Sedemondo. Os convivas fogem quando chega a notícia que o palácio está em chamas, deixando-o sozinho. Nessa altura, Armínio entra na sala, confronta-o com a marca do chicote no braço que ele lhe tinha feito em criança e diz-lhe que Elsa, sua irmã, fugiu com vergonha para ir morrer longe. Sedemondo reconhece o filho de Licínio e esclarece que ela é sua prima, instigando-o a ir salvá-la.

Tundra chega à zona onde está enterrada a coroa de ferro e o guarda prepara-se para atingi-la com uma flecha. Elsa, que a seguia, apercebe-se e coloca-se à frente dela, caindo mortalmente ferida nos braços de Tundra. O guarda rearma o seu arco para matar Tundra, mas Armínio entretanto chega e mata-o com uma pedra: é a primeira e única morte que Armínio provoca e só se justifica para salvar Tundra. Antes de Elsa morrer, ainda tem tempo para lhe dizer a verdade sobre o seu parentesco. Os soldados de Tundra e Kindor aproximam-se e o último pedido de Elsa é para impedirem a batalha entre os dois exércitos. Quando estão prestes a entrar em confronto, a terra abre-se, criando uma

vala entre eles, exactamente no sítio onde Elsa tinha estado deitada. Os soldados de Kindor, por respeito à vontade da que seria sua futura rainha, lançam as espadas na vala e, ao baterem na rocha, descobre-se a coroa de ferro. Armínio e Tundra casam-se, são os novos reis e a coroa de ferro é-lhes entregue. O livro revela-nos que deste modo a coroa pode retomar a sua viagem até Roma.

Vemos os soldados a saudarem os novos reis e a última imagem do filme é o livro a fechar-se com a palavra “Fim” sobreposta. Este final não deixa de invocar reminiscências da segunda parte de *Die*



Nibelungen (1924) de Fritz Lang, alegadamente um dos filmes preferidos de Hitler,³²⁶ por trazer à liça o imaginário germânico medieval. No entanto, o filme de Blasetti sacrifica a dimensão épica a uma mais comedida (e contraditória) alegoria.

Através desta descrição, podemos confirmar algumas semelhanças e diferenças entre *La Corona di Ferro* e *Scipione l'Africano*. Parece-nos que estamos claramente perante dois tipos diferentes de herói. Armínio é consideravelmente menos violento que Cipião. Este é um chefe militar, comandante de um exército em guerra, que não pode escapar ao uso da violência, mas a questão não está tanto em quão violento ele é, mas sim no seu contrário: uma certa passividade de Armínio. Um homem que foi criado no meio dos leões, que teve um rei tirano a afastá-lo da família, que liberta escravos e que pede para participar num torneio de que se torna vencedor, deveria ser alguém que recorresse regulamente ao uso da violência. Mas não, a única arma que Armínio possui e utiliza é uma funda com uma pedra. Com ela vai vencendo os adversários, sem nunca

³²⁶ Goebbels escreveu no seu diário em 31 de Dezembro de 1936 que Hitler ficou muito impressionado com *Siegfried* (a primeira parte de *Die Nibelungen*), de tal forma que quis fazer um *remake* a cores do filme que fosse de visão obrigatória para as crianças em idade escolar e uma obra-modelo da Alemanha Nazi. GOEBBELS, Joseph. *Tagebücher 1935-39*, vol. 3. Ralf Georg Reuth (ed.), Munique, Piper, 1992, pp. 1023-1024 citado por RENTSCHLER, 1996: p. 384.

os matar. A única exceção é no fim, quando aniquila o guarda da Coroa de Ferro, mas apenas em legítima defesa, porque ele se aprestava para matar Tundra. Isto vai contra os cânones do *peplum*, em que a luta do bem contra o mal termina com a vitória daquele e a consequente erradicação deste. Blasetti tem razão ao afirmar que o seu filme é antiviolenso, porque tenta mostrar que o herói pode ser bem sucedido sem o uso desmesurado da força.³²⁷

Outra característica diferente entre os dois filmes é a motivação dos heróis: Cipião é o guia do seu povo, que tenta (e consegue) levá-lo à vitória na guerra; Armínio jamais tem a pretensão disso. As acções de Cipião são racionais e calculistas, no sentido em que constituem parte de um plano (a vitória na batalha final). Esta maneira de pensar, controlada e esquemática, não desmerece do próprio fascismo. Armínio age de uma forma aparentemente mais aleatória, conforme as circunstâncias. Segue um veado depois de este o ter salvo da morte na vala dos leões, encontra Tundra e junta-se a ela, confronta Sedemondo mas não se vinga dele, é o destino que vem ter com ele e não o contrário. Isto tem igualmente a ver com o facto de *La Corona di Ferro* ser um conto de fadas, ou melhor uma alegoria, onde a casualidade está submetida ao destino, que tem um papel fundamental. Por isso é que Blasetti refere que quis que o seu filme assumisse a voz de uma fábula, já que não podia dizer as coisas abertamente.³²⁸

Por outro lado, *La Corona di Ferro* coloca em causa pressupostos que *Scipione l'Africano* tem como garantidos, nomeadamente, como refere Marcia Landy, a questão da legitimidade ou ilegitimidade da autoridade. Em *Scipione l'Africano*, isto nem se

³²⁷ Inseridos em ambientes de *peplum*, iremos ver que os heróis de *Camões* e *Inês de Castro* de Leitão de Barros incorporam cada uma destas duas características: Camões, apesar da sua impetuosidade e de ser várias vezes detido, é pouco violento (poder-se-ia argumentar que era devido a ser um poeta, mas o que é certo é que, para além de entrar várias vezes em conflito, também foi soldado em Ceuta e só o vemos num plano muito rápido a manejar uma espada contra os mouros), enquanto D. Pedro começa de modo muito sereno, mas vai-se tornando cada vez mais violento ao longo do filme, culminando no modo cruel como trata os assassinos de Inês de Castro.

³²⁸ Pouco depois, num contexto muito diferente de resistência passiva à ocupação alemã, Marcel Carné utilizaria semelhante tipo de alegoria medievalizante em *Les Visiteurs du Soir / Trovadores Malditos* (1942).

coloca: Cipião é o líder que se torna incontestado (o senado não tem poder nem vontade de o contrariar, já que Aníbal estava às portas de Roma), que toma decisões cumpridas por todos (incluindo Massinissa que deixa que Sofonisba se suicide para não lhe desobedecer). A questão da autoridade em *La Corona di Ferro* é muito interessante e complexa, já que Sedemondo toma o poder ao mandar matar o irmão, ficando com o trono. Mas ao longo do filme são várias as decisões que põem em causa a sua autoridade e revelam a sua fraqueza enquanto monarca (roubo da coroa de ferro, receio da profecia da velha tecelã com posterior clausura da filha, não conseguir fazer frente a Eriberto no torneio). Aliás, não é de estranhar que perto do final do filme fique sozinho no palácio enquanto os convivas do banquete fogem quando sabem do incêndio. E é sozinho que enfrenta Armínio e lhe diz a verdade acerca do seu parentesco com Elsa. Um pouco como em *Macbeth* de Shakespeare, o seu poder foi conquistado através da traição, logo nunca poderia ser um rei forte, como dá a entender a velha tecelã (versão mitigada das bruxas *shakespearianas*) quando conversa com ele. E o facto de abusar do poder é um sintoma da sua insegurança enquanto líder. Esse abuso é particularmente visível no banquete depois do torneio, em especial no modo como Sedemondo trata os criados. Por outro lado, a ostentação por demais visível nesse banquete pode ser vista como uma crítica a um regime onde o líder tem praticamente poder absoluto e pode fazer o que muito bem entender. Como tudo se encontrava ambientado na Alta Idade Média, os censores não vislumbraram aqui uma analogia com o fascismo.

Quanto a Armínio, a sua liderança é muito diferente da de Cipião. Ao contrário deste, não é à primeira vista um líder nato nem o guia do seu povo. Termina o filme como rei, sendo o legítimo herdeiro do pai, mas conquista esse direito ao longo dele mercê de uma grande harmonia com a natureza, encontrando nela a sua arma principal (as pedras) e mediando ela a sua relação com os leões. Não é autoritário na forma como

atinge o poder, mas ao invés fá-lo através da cortesia e do altruísmo, como refere Marcia Landy. Essa cortesia e esse altruísmo são evidentes quando não mata os adversários que se cruzam à sua frente e no modo como se relaciona com Tundra, inclusive quando ela o tenta derrotar na primeira vez que o vê. É pelo seu bom *carácter*, pela brandura, que se impõe como líder.

Apesar de se situarem ambos no passado, o facto de os dois filmes se passarem em épocas diferentes é indicador das suas motivações políticas. O passado não é todo igual e ao fascismo italiano interessava uma época muito específica: a da Roma imperial. Neste sentido, para Gili, *Scipione l'Africano* é exemplificativo da tentativa de o fascismo procurar na história a justificação para ser um momento de unidade nacional, em que todos os conflitos regionais seriam sanados e a italianidade seria afirmada definitivamente.³²⁹ A figura tutelar de Mussolini viria na linha de Cipião e de todos os outros heróis da Antiguidade romana. O Estado confundir-se-ia com a sociedade civil, investindo em todos os indivíduos. Mas para isso tornava-se essencial que a supremacia do chefe fosse incontestável, para que ele se pudesse tornar o guia indiscutível do seu povo. Daí a relação directa³³⁰ que se pretendeu estabelecer entre Cipião e Mussolini, dando àquele as características deste.

A escolha deste tipo de filmes para fazer passar a mensagem fascista está longe de ser inocente. Irmbert Schenk define o *peplum* como um género que combina a monumentalidade, com muitos actores e figurantes, as paisagens naturais, onde têm lugar grandes batalhas, e a mitologia, consubstanciada no nascimento de um novo homem, forte, musculado, herói da força individual e colectiva.³³¹ Estas características vêm das origens do *peplum*, nos anos 10, mas ainda estão bem visíveis em *Scipione l'Africano*. O aspecto mitológico era muito importante para o fascismo italiano, pois

³²⁹ GILI, 1985: p. 157.

³³⁰ Para além da justificação da invasão da Etiópia, que já referimos anteriormente.

³³¹ SCHENK in <http://www.muspe.unibo.it/wwcat/period/fotogen/num045/04SCHENCK.htm>.

permitia projectar este novo homem no maior de todos os mitos: a grandeza da nação. E esta era a conclusão da construção de uma identidade colectiva que levaria ao esbatimento de todas as diferenças.

Por seu turno, Óscar Lapeña Marchena define o *peplum* como alienador do público, no sentido em que o transportava para um mundo idílico pré-industrial e pré-político, em que os heróis nasciam da natureza não tendo preocupações laborais nem de participação política.³³² Havia um mundo de bons e maus e, quando surgiam problemas, estes eram resolvidos através da acção e não da palavra. Os heróis tinham ideais e eram modelos de comportamento que deveriam inspirar os espectadores, já que a recriação do Mundo Antigo era feita com as condicionantes do presente.

Dois tipos diferentes de *peplum*, *Scipione l'Africano* e *La Corona di Ferro* são bons exemplos da maneira ambígua como o regime de Mussolini tratava o cinema. Muito comprometido no primeiro caso, o seu fracasso comercial e o facto de o próprio Mussolini não ter gostado do filme fizeram com que se abandonasse um cinema com tendência descaradamente propagandística. Muito benevolente no segundo, acabou por deixar passar um filme que critica implicitamente o próprio regime (através do seu carácter antibélico) e chegou mesmo a premiá-lo em Veneza. E voltamos à questão de que o filme não teria existido caso Blasetti fosse alemão, ou então tal poderia ter custado a vida ao realizador, como referiu Goebbels. No caso português, como veremos, o uso da História como metáfora reveste-se de outras condicionantes, tanto económicas como ideológicas.

³³² MARCHENA, 2008: p. 106.

PARTE II

ANTÓNIO LOPES RIBEIRO E OS LABIRINTOS DO DOCUMENTAL

1. Os tempos áureos da construção da imagem

1.1. O culto da personalidade à medida do Estado Novo

Em menor ou maior grau, todos os regimes políticos dão importância ao modo como o público os vê. Isto ainda é válido hoje inclusive nos regimes democráticos, que, tal como todos os outros, gostam de ter noção dos sentimentos da maioria do povo,³³³ e, se possível, controlá-los: é necessário que as acções que um governo pratica sejam entendidas pela população para que, na medida do possível, as suas reacções sejam antecipáveis.³³⁴

Serve este preâmbulo para nos situarmos no caso português durante os anos do Estado Novo. O termo “propaganda” tem uma conotação negativa hoje em dia, porque é inevitável que o associemos à comunicação inerente aos regimes totalitários. Vimos anteriormente que o Estado nacional-socialista da Alemanha nos anos 30 foi provavelmente aquele em que a propaganda foi manejada com maior mestria. É, portanto, natural que tenha feito escola noutros países cujos regimes se aproximassem ideologicamente dele, como aconteceu com Portugal durante o período ditatorial que vigorou de 1926 até 1974: os regimes tinham óbvias diferenças, mas partilhavam uma idêntica forma de ideologia fascizante.

³³³ Segundo Fernando Farelo Lopes e André Freire, uma das funções sociais dos partidos políticos é a “*estruturação e canalização da comunicação* entre governantes e governados, garantido a participação da sociedade na esfera política, bem como entre as diversas componentes do sistema político, o que contribui para a integração global deste sistema.” LOPES, Fernando Farelo; FREIRE, André. *Os Partidos Políticos e os Sistemas Eleitorais*. Oeiras, Celta Editora, 2002, p. 12. A interpretação do sentimento da sociedade é algo de muito importante para os partidos e, por inerência, para os governos por eles apoiados.

³³⁴ As sondagens, na sua essência, servem para isto: para que os governos e as oposições tenham uma noção de como o seu trabalho está a ser percebido pela população. Por exemplo, nos EUA o escrutínio da acção do presidente é feito na e pela opinião pública, e o seu índice de popularidade é algo a que todos os inquilinos da Casa Branca prestam enorme atenção.

Tal como Hitler, também Salazar tinha consciência da importância da propaganda, como se pode verificar pelas suas próprias palavras: “sempre que abordei este assunto tenho ligado a propaganda à educação política do povo português e lhe tenho atribuído duas funções – informação primeiro; formação política depois.”³³⁵ Esta colagem da propaganda à informação dá-se porque Salazar considerava que “politicamente só existe o que se sabe que existe” e “politicamente o que parece é.”³³⁶ O regime praticava igualmente a chamada “política de verdade”,³³⁷ em que a informação era prestada às pessoas à medida que se precisava de saber e no momento em que se precisasse de saber. Por isso mesmo, tornava-se fundamental controlar aquilo que chegava aos olhos e ouvidos da população e, com este propósito, foi criado em 1933 o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Para o dirigir, Salazar chamou António Ferro, um conhecido jornalista e intelectual conservador,³³⁸ ligado ao Modernismo.³³⁹ Segundo Ribeiro de Meneses, Ferro era um “nacionalista militante e um antidemocrata, com fortes ligações à extrema-direita pela Europa fora,”³⁴⁰ designadamente no meio cultural.”³⁴¹ A consciência da importância da cultura artística é algo que está presente

³³⁵ SALAZAR, António de Oliveira. *Discursos e Notas Políticas*, vol. III. Coimbra, Coimbra Editora, 1943, p. 195.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ MENESES, 2009: p. 209.

³³⁸ “Editor da *Orpheu*, em 1915, conferencista inconformista e dramaturgo de escândalo (*Mar Alto*, em 1922, *O Estandarte*, em 1932), jornalista e brilhante homem de acção, fascista no que essa palavra continha de motor e de movimento (à maneira dos futuristas de Marinetti), António Ferro não era um académico novecentista, ainda menos um conservador paladino de uma arte retrogradamente pomposa e estática (neste campo a sua acção está próxima da Itália de Mussolini e longe da Alemanha hitleriana).” RAMOS, Jorge Leitão. “O cinema salazarista” in MEDINA, João (dir.). *História de Portugal*, vol. XVI – *O «Estado Novo» (II)*. Alfragide, SAPE, 2004, p. 346-347.

³³⁹ A revista *Orpheu*, fundada por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, entre outros, da qual foram publicadas apenas dois números em 1915, foi muito relevante por ter introduzido o movimento modernista em Portugal. Ferro foi o seu editor ainda antes de fazer 21 anos, porque, segundo relatou Alfredo Guisado em 1960, citando Mário de Sá-Carneiro: “convém que seja ele porque é menor e se surgir qualquer complicação a sua responsabilidade não tem consequências.” (in *Autores*, Novembro de 1960 citado por António Quadros na “Biobibliografia Cronológica de António Ferro” em FERRO, António. *Obras de António Ferro: Intervenção Modernista – Teoria do Gosto*. Verbo, 1986, p. 397).

³⁴⁰ O seu livro *Viagem à Volta das Ditaduras*, publicado em 1927, tem uma série de entrevistas e reportagens que fez em Espanha, Turquia e Itália, incluindo uma entrevista ao próprio Mussolini.

³⁴¹ MENESES, 2009: p. 198.

no espírito de Ferro desde muito cedo, de tal maneira que já em 1921 ele criticava violentamente o afastamento a que a política a votava:

A política, em Portugal, tem estado sempre divorciada da Arte. Os políticos entre nós, com raras excepções, são os maiores inimigos dos artistas. Têm por eles uma suprema indiferença, quando não têm desprezo. Proclamam, constantemente, a sua inutilidade, evitando falar neles, recusando-lhes as colunas dos jornais, com o argumento irritante e imbecil de que o público não se interessa por coisas de Arte.

A nossa política não tem beleza, não tem cenário, não tem figuras decorativas, não tem atitudes de baixo-relevo. É esse o maior defeito da vida pública portuguesa. Ninguém cuida de vestir os sentimentos, de lhes dar forma, de lhes dar elegância, de os pôr apresentáveis...”³⁴²

Levando em consideração estas palavras, não é de estranhar que a sua missão no SPN tenha tido um duplo objectivo: instituir, de acordo com as suas próprias palavras, uma “política do espírito”³⁴³ que consistia basicamente em levar a cultura (de acordo com os parâmetros do SPN) a toda a população, de modo a facilitar o sentimento de identificação com a pátria; e criar uma certa imagem de Salazar que lhe fosse favorável tanto interna como externamente. No entanto, de acordo com Ribeiro de Meneses, a primeira tarefa não foi conseguida por manifesta falta de meios políticos e financeiros que ajudassem a impor essas intenções totalitárias,³⁴⁴ mas a segunda sim já que houve

³⁴² FERRO, 1986: p. 329. Texto intitulado “O Parlamento e os Artistas” e publicado no *Diário de Lisboa*, em 7 de Julho de 1921.

³⁴³ Originalmente é o título de um artigo do próprio António Ferro (inspirado, como vimos, em Paul Valéry – cf. p. 30) publicado no *Diário de Notícias* em 21 de Novembro de 1932, portanto muito antes de ser nomeado director do SPN. Nele Ferro defende que “o desenvolvimento premeditado, consciente, da arte e da literatura é tão necessário, afinal, ao progresso de uma nação como o desenvolvimento das suas ciências, das suas obras públicas, da sua indústria, do seu comércio e da sua agricultura. As nações podem viver, interiormente, sem dúvida, dessas necessárias actividades, mas vivem exteriormente, acima de tudo, da projecção da sua alma, da personalidade dos seus escritores e dos seus artistas.” In HENRIQUES, 1990, p. 136.

³⁴⁴ Mais tarde, já nos anos 50, a opinião de Ferro continuava a mesma das décadas de 20 e 30: “Política do Espírito (...) é estabelecer e organizar o combate contra tudo o que suja o espírito, fazer o necessário para evitar certas pinturas viciosas do vício que prejudicam a beleza, a felicidade da beleza, como certos crimes e taras que ofendem a humanidade, a felicidade do homem. Defender a Política do Espírito é combater sistematicamente, obra da vida ou obra da arte, tudo o que é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo! A Política do Espírito é aquela que proclama, precisamente, a independência do Espírito, que o liberta da escravidão do materialismo tirânico, insinuante, que pretende constantemente suborná-lo, embriagá-lo.” In QUADROS, António (sel.). *António Ferro*. Lisboa, Edições Panorama, 1963, p. 126

uma disseminação em várias línguas de entrevistas a Salazar, que ajudaram a perceber o seu pensamento político, e artigos sobre as doutrinas do Estado Novo.³⁴⁵

Ainda a nível externo, a presença de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque em 1939 foi considerada um grande objectivo nacional. Comissariada por António Ferro, Rui Cardoso Martins afirma, baseando-se em documentos da altura, que resultou num “enorme êxito, que colocou em relevo o papel dos portugueses na descoberta da América e, também, o «renascimento» nacional operado na década anterior.”³⁴⁶ O Pavilhão de Portugal era assim descrito pelo próprio Salazar: “o nosso modesto pavilhão, cantinho de terra portuguesa na grande América.”³⁴⁷



Voltando às intenções iniciais de adoptar a referida “política do espírito”, o meio preferencial que o Estado tinha de chegar às massas era, sem surpresa e seguindo o exemplo de outros países, o cinema. Ferro, que depois do SPN foi nomeado director do Secretariado Nacional da Informação (SNI) em 1944, escreveu o seguinte em relação ao cinema:

A sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração são incalculáveis. (...) Em quase todos os outros meios de recreação a nossa inteligência, a nossa própria sensibilidade têm de aplicar-se, de trabalhar mais do que perante o cinema, do que em face daquele pano que, durante duas horas, se encarrega de pensar e de sonhar para nós. (...) Quase se poderia afirmar que não chega a ser necessário

³⁴⁵ *Idem*, p. 199.

³⁴⁶ MARTINS, Rui Cardoso. *Exposições Universais – Nova Iorque 1939*. Lisboa, Expo 98, 1996, p. 64.

³⁴⁷ *Idem*, p. 61 (imagem retirada da mesma página). Já antes, embora em menor escala, Portugal participara na Exposição de Paris (cf. SERÉN, Maria do Carmo. “Portugal na Exposição de Paris de 1937” in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 4, 1936-39: Salazar, Retaguarda de Franco*. Planeta DeAgostini, 2008, pp. 158-163).

olhar para o «écran» porque são as próprias imagens dos filmes que se encarregam de entrar docemente, quase sem nos despertar, nos nossos olhos simplesmente abertos...³⁴⁸

De acordo com António Pedro Pita, para Ferro o cinema “introduz o tempo na imagem, diversifica os pontos de vista, emancipa o olhar dos limites da corporalidade, constitui uma mobilidade ortopédica que multiplica as capacidades perceptivas.”³⁴⁹ Estas características tornam-no o espectáculo moderno por excelência, mas Ferro vai ainda mais longe e considera mesmo o cinema a chave da “nossa estética de vida”,³⁵⁰ em cuja formação participa por via da tal magia, do poder de sedução e da enorme força de penetração.

Apesar desta importância dada à sétima arte, há que referir que o Estado português não controlou directamente a indústria cinematográfica tal como fizeram, por exemplo, os seus congéneres alemão e italiano. Nunca concentrando em si os meios de produção, o Estado Novo permitiu que as companhias permanecessem formalmente independentes do poder político, o que leva Paulo Jorge Granja a afirmar que não houve uma “instrumentalização clara do cinema”.³⁵¹ O facto de esse mesmo Estado Novo não ter os recursos financeiros do nacional-socialismo para colocar à disposição da indústria cinematográfica,³⁵² se é que de indústria podemos falar, também ajudou ao fracasso da “política do espírito”. E, mesmo que os tivesse, esta não era tão evoluída como a alemã, nem em termos técnicos nem em termos humanos.

Mas a menor dimensão não impediu que, à nossa escala, também se fizessem filmes propagandísticos de exaltação do regime: sem o aparato, a dimensão ou a

³⁴⁸ FERRO, António. *Teatro e Cinema: 1936-1949*. Lisboa, Secretariado Nacional da Informação, 1950, p. 44.

³⁴⁹ PITA, António Pedro: “Temas e Figuras do Ensaísmo Cinematográfico” in TORGAL (coord.), 2001: p. 45.

³⁵⁰ FERRO, 1950: p. 46.

³⁵¹ GRANJA, Paulo Jorge. “A Comédia à Portuguesa, ou a Máquina de Sonhos a Preto e Branco do Estado Novo” in TORGAL (coord.), 2001: p. 195.

³⁵² Mas a importância dessa indústria nunca esteve em causa, já que segundo Ferro ela exercia uma “larga influência na renovação da alma dos povos e na projecção do seu carácter.” In FERRO, 1950: p. 61.

importância que os filmes alemães, particularmente os de Leni Riefenstahl, tiveram para a história do cinema, claro está, mas ainda assim relevantes para percebermos como e de que modo o regime e as personalidades que o comandavam gostavam de ser apercebidos.

Os Estados *fascistas* caracterizavam-se na sua globalidade pela importância que davam ao culto do líder: este era visto quase como um deus em redor do qual tudo girava. A sua figura era venerada, as suas atitudes consideravam-se imaculadas e ninguém se atrevia a publicamente pôr em causa as suas decisões (e quem o fizesse era rapidamente silenciado). No entanto, o próprio trajecto de Salazar e principalmente a sua chegada ao poder contrastava com a dos líderes dos restantes países totalitários: Salazar nunca participou em acções militares, não tinha o dom da palavra nem a demagogia exacerbada, tendo ao invés sobressaído no campo académico. Estes factos permitem por si só diferenciá-lo de líderes como Hitler, Mussolini ou Franco. E é também por isso que Ribeiro de Meneses põe em causa a denominação de «fascista» para caracterizar o Estado Novo, porque “Salazar não tomara o poder e, publicamente, não mostrava especial prazer em detê-lo; não existia nenhum partido forte por detrás do líder, forjado em tempos de oposição e possuindo a sua própria história e mártires; não havia nenhuma tentativa de atrair as massas, de comunicar directamente com elas.”³⁵³ Opinião semelhante já tinha sido emitida por Jacques Georgel, que acrescenta que Salazar “não tem por detrás dele o grande partido que conduziu Mussolini ao poder e que conduzirá Hitler ao poder, a vitória militar que constituirá para Franco a marcha rumo ao infinito, a divina surpresa da intervenção de uma potência estrangeira que lhe permita estabelecer a sua autoridade, um nome glorioso ou fortuna alguma.”³⁵⁴ Ao invés, Luís Reis Torgal considera que estamos na presença de um “fascismo à

³⁵³ MENESES, 2009: p. 188.

³⁵⁴ GEORGEL, Jacques. *Le salazarisme, histoire et bilan 1926-1974*. Paris, Éditions Cujas, 1982, p. 38 citado em LÉONARD, 1998: p. 44.

portuguesa”,³⁵⁵ porque, apesar de bem diferente do congénere italiano ou nacional-socialismo germânico, o Estado Novo apresenta todos os indícios que o ligam às especificidades de um Estado fascista, ou seja, é “organizado numa perspectiva autoritária, antidemocrática, corporativa, nacionalista, de ideologia única e repressiva.”³⁵⁶

No entanto, um aspecto em que o regime português se diferenciava dos demais regimes autoritários era a sua natureza relativamente pacífica apoiada num nacionalismo não-beligerante e não-expansionista. O nacionalismo de Salazar era teórico e não baseado numa qualquer premissa sobre a superioridade intrínseca do povo português: para ele, proteger a Nação era a função primordial de um homem de Estado. No futuro, esta pouca agressividade ao contrário dos seus congéneres europeus poderá ajudar a explicar, pelo menos em parte, a longa duração da ditadura salazarista, mantendo-se muito para além da queda da maior parte dos outros regimes autoritários. De igual modo, a não-existência de um conflito latente entre o Estado e o partido único que apoiava o regime é factor que o distinguia dos outros e que também terá contribuído para a sua durabilidade.

Para o fortalecimento do regime, na sua fase inicial, foi igualmente importante o facto de Salazar ter vencido a facção nacional-sindicalista, entusiasta de Mussolini e principalmente de Hitler, em 1934. Para João Medina, o grande erro de Rolão Preto, o seu líder, foi ter imaginado que havia um “fascismo «social»”,³⁵⁷ ou seja, que poderia haver duas revoluções dentro da mesma revolução na Extrema-Direita.³⁵⁸ Com a

³⁵⁵ “No sentido em que se organiza segundo as nossas próprias características e os nossos condicionalismos, de um povo essencialmente rural e com fraca densidade urbana, dotado de uma mentalidade tradicional e de uma concepção católica, de um Estado que fez da manutenção do seu Império colonial a sua grande cruzada.” TORGAL, 2009: p. 364-365.

³⁵⁶ *Idem*, p. 366.

³⁵⁷ MEDINA, João. *Salazar e os Fascistas*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1978, p. 7.

³⁵⁸ Rolão Preto “supôs erradamente que a «Revolução» nacionalista, iniciada ao acaso por Gomes da Costa, continuada por Carmona e monopolizada por Salazar, podia ser bicéfala, dupla: tranquila e

chegada de Hitler ao poder, o entusiasmo dos nacionais-sindicalistas foi aumentando e Salazar “decide pôr cobro àquela excrescência de revolucionarite, liquidando as veleidades de «social» num regime vincadamente retrógrado, agrário, conservador e clerical.”³⁵⁹ Para tal, através de um artigo no *Diário de Notícias* de 29 de Julho de 1934, convida-os a juntarem-se à União Nacional, sob a ameaça de considerar o seu movimento um “elemento perturbador e de desagregação das forças nacionalistas do Estado Novo.”³⁶⁰ O que Salazar recriminava neste movimento era acima de tudo “a tentação da heresia ideológica e mais ainda o grande perigo duma contestação da sua chefia própria que o professor coimbrão queria consolidada, acatada, respeitada e única.”³⁶¹ Houve uma cisão no movimento: os “fascistas filo-salazaristas”³⁶² passaram a colaborar com a União Nacional, e Rolão Preto e os seus correligionários tornaram-se anti-salazaristas para o resto da vida.

As diferentes correntes ideológicas que Salazar englobou na União Nacional também terão ajudado Yves Léonard a considerar o salazarismo como uma “ditadura não *de* partido único mas *com* um partido único, ditadura de Governo e não de massas”³⁶³ nem de partido, que se engloba por conseguinte nos “regimes autoritários, tradicionalistas e reaccionários, que suprimiram os partidos e toda a vida parlamentar.”³⁶⁴

Não obstante estas diferentes características, também há um certo culto da personalidade típico do fascismo em diversos filmes que foram feitos durante o Estado Novo. No caso português, esta questão é tanto mais interessante quanto há duas figuras que emergem: Salazar e Carmona, o Presidente do Conselho e o Presidente da

frenética, conservadora e revolucionária, calma e extrovertida, mesquinha e grandiosa, serena e apoplética, salazarista e nacional-sindicalista.” *Idem*, p. 8.

³⁵⁹ *Idem*, p. 9-10.

³⁶⁰ *Idem*, p. 10.

³⁶¹ *Idem*, p. 39.

³⁶² *Idem*, p. 11.

³⁶³ LÉONARD, 1998: p. 91.

³⁶⁴ *Ibidem*.

República. Iremos analisar, através dos filmes, a forma diferente como eles são retratados, mas por ora concentremo-nos em Salazar. À primeira vista, a sua figura não se prestava muito à exaltação do líder como era feita nos outros regimes totalitários. Segundo Ribeiro de Meneses, Salazar “tinha uma manifesta aversão a aparições públicas (...), era mau orador, com uma voz débil e um estilo que reflectia tanto a sua escolaridade num seminário de província, como a sua experiência subsequente de académico.”³⁶⁵ Se a isto juntarmos a sua pouca participação em campanhas eleitorais e referendos do regime, e a proibição da utilização da sua figura em cartazes de campanha, percebemos porque é que não era muito atreito a ser retratado com a idolatria inerente a outros líderes. Este facto era ajudado pela própria forma como o regime veiculava a sua imagem de desafeição à política (enquanto Ministro das Finanças ameaçou demitir-se várias vezes)³⁶⁶ e de “ditador moral”,³⁶⁷ juntamente com a circunstância de, à semelhança de Hitler, não haver actores especializados em representá-lo em filmes feitos no seu próprio país.

Desta maneira, a presença de Salazar nos ecrãs cinge-se aos documentários (e a ficção com inserções documentais), a forma preferencial como o regime potenciava a sua propaganda política.³⁶⁸ De acordo com Heloísa Paulo, “é neste género de produção que podemos ver como é forjada a imagem ideal do País, possuidor de uma história igualmente idealizada, com uma vida predominantemente rural e com habitantes

³⁶⁵ MENESES, 2009: p. 197.

³⁶⁶ Depois do golpe de 28 de Maio de 1926, chegou mesmo a ocupar a pasta só por 16 dias. In <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=3886687> E, quando voltou em 1928, fê-lo apenas por cinco dias, até que Carmona lhe assegurou que tinha plenos poderes e então ficou no cargo até se tornar Presidente do Conselho em 1932. In NOGUEIRA, Franco. *Salazar – A Mocidade e os Princípios (1889 – 1928)*. Vol. I, Coimbra, Atlântica Editora, 1977, p. 313.

³⁶⁷ “Um protector de preocupações religiosas tradicionais e de uma concepção católica da vida e da sociedade num século marcado pelo materialismo sob todas as formas.” MENESES, 2009: p. 205.

³⁶⁸ Segundo Torgal, em aproximadamente 60 filmes de ficção feitos durante os anos 30 e 40, somente dois (*A Revolução de Maio* e *Feitiço do Império*, os quais analisaremos em pormenor mais adiante) têm pendor marcadamente ideológico. O que dá uma percentagem de sensivelmente 3,5% tornando-os muito marginais. TORGAL in TORGAL (coord.), 2001: p. 72.

tipificados através de seus trajes e costumes regionais.”³⁶⁹ Segundo esta autora, existem quatro tipos de documentário feitos durante o Estado Novo: 1) o que mostra a vida em Portugal, o seu passado histórico e o seu presente, e em que a mensagem política é transmitida sob este manto turístico; 2) aquele cujo fim é a manutenção da imagem do regime como veículo de mudança, exemplificado pela construção das obras públicas e pela manutenção da visão idealizada da Nação; 3) o de apoio popular ao Estado Novo e aos seus líderes, revelando uma simbiose entre a sociedade e os seus dirigentes, e consequentemente a coesão da Nação; 4) o do próprio Salazar, que é motivo de particular atenção por parte da propaganda do regime, não obstante o seu aparente desinteresse com a sua *persona* pública.³⁷⁰

Salazar sentia-se confortável na sua pele de “monge ditador”,³⁷¹ uma figura de salvador providencial que se encaixava perfeitamente na sua personalidade e cujo poder de certo modo emanava de Deus.³⁷² Segundo Léonard, Salazar nunca quis “instaurar uma «ordem nova» ou suscitar o aparecimento de um «homem novo»”;³⁷³ o seu objectivo era um regresso aos valores de antigamente, da terra e da obediência servil, e, nesse sentido, era um regime concebido para as (e pelas) elites.

De acordo com Torgal, não foi surpresa nenhuma, portanto, que o cinema dos anos 30, 40 e até mesmo 50, reproduzisse os valores morais e políticos do Estado Novo. Acompanhando o desenvolvimento cíclico do regime, Torgal considera que no cinema parece igualmente sentir-se “os sintomas das suas [Estado Novo] tentativas cosméticas do fim da guerra, ao mesmo tempo que se verifica a reafirmação do propalado

³⁶⁹ PAULO, Heloísa. “Documentarismo e Propaganda – As Imagens e os Sons do Regime” in TORGAL (coord.), 2001: p. 108.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ LÉONARD, 1998: p. 66.

³⁷² “Considerar o Estado como Ministro de Deus para o bem comum e obedecer de todo o coração a quem se encontra investido da autoridade; se mandarmos, não esquecermos em nome de que justiça o fazemos; e se obedecermos, não esquecermos a virtude sagrada daquele que manda.” Discurso de Salazar em Julho de 1924. *Idem*, p. 63.

³⁷³ *Idem*, p. 137.

«nacionalismo tranquilo» (para empregar a expressão de Ferro).³⁷⁴ Afinal, a ideologia do cinema português no Estado Novo pode ser considerada “contextual”,³⁷⁵ porque, ao não ser expressa de forma directa, leva a que se tome igualmente o silêncio e as ambiguidades como formas de manifestação ideológica.

Quem, como iremos ver na análise dos filmes, era um grande adepto do silêncio ou, pelo menos, raramente aparece a falar era o general Carmona, a outra grande figura do Estado Novo. Não há um consenso entre os diferentes autores quanto à sua verdadeira importância no regime. Heloísa Paulo considera que o contraste entre ele e Salazar é muito grande e manifesta-se nomeadamente na maneira como se apresentam em público nos primeiros anos de governo: enquanto Salazar é um homem discreto, que raramente sorri e se veste com roupas negras e austeras como que a confirmar o seu sacrifício pessoal pela Nação, Carmona é “o militar sorridente, com um ar sempre despreocupado, expressão da sua função decorativa no Governo.”³⁷⁶ Opinião diferente tem Yves Léonard, que considera que Carmona, “habitualmente apresentado como um anti-herói, uma espécie de «soldado desconhecido», acaba, no entanto, por se revelar um político hábil e um ditador tão popular – se não mesmo mais – quanto o seu «protegido» Salazar, pelo menos até meados dos anos trinta.”³⁷⁷

O que parece consensual é que, independentemente do seu papel durante o governo de Salazar, Carmona foi muito importante para a chegada daquele ao poder e, apesar de teoricamente poder aparecer como uma relação complicada, já que eram homens bastante diferentes no seu trajecto, sendo Carmona republicano e maçónico e Salazar “emocionalmente monárquico”,³⁷⁸ católico e não muito crente nas virtudes do Exército, o certo é que ela continuou até à morte de Carmona em 1951: eleito Presidente

³⁷⁴ TORGAL, Luís Reis. “Introdução” in TORGAL (coord.), 2001: p. 33.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ PAULO, Heloísa in TORGAL (coord.), 2001: p. 114.

³⁷⁷ LÉONARD, 1998: p. 43.

³⁷⁸ MENESES, 2009: p. 91.

da República em 1928 e mantendo-se no cargo até ao seu falecimento, Carmona seguiu mais do que uma vez Salazar no governo, primeiro como Ministro das Finanças (1928 a 1932) e depois como Presidente do Conselho (a partir de 1932), e foi fundamental para a substituição da ditadura militar pelo regime do Estado Novo definitivamente instaurado pela Constituição de 1933.

1.2. O cineasta oficioso e as primeiras imagens fílmicas marcantes do Estado Novo

Se se pode falar de Riefenstahl como a ‘cineasta oficial’ do Estado Nacional-Socialista, em Portugal emergiu como ‘realizador oficioso’ a figura de António Lopes Ribeiro. Tal como a cineasta alemã, também Lopes Ribeiro tinha uma vida relacionada com o cinema,³⁷⁹ primeiro como crítico e depois como realizador, antes da constituição do Estado Novo. Não foi, portanto, uma construção específica do regime, já que inclusivamente em 1929 chegou a estagiar na URSS³⁸⁰ que, por essa altura, estava no centro da vanguarda cinematográfica mundial, para além de ter visitado os estúdios da U.F.A. em Berlim.³⁸¹ Mas a sua identificação com o Estado Novo era total e a sua sombra quase omnipresente no cinema que se fazia naquela altura, não só como realizador, mas igualmente na qualidade de produtor, argumentista, montador e responsável pela locução. Dada a vastidão do seu trabalho, iremos dividir esta Parte II,

³⁷⁹ Leni Riefenstahl fora ainda, como vimos, actriz de filmes populares alpinos, uma heroína do conceito de *Heimat*, baseado num “conceito espacial de identidade” (“spatial conception of identity” in BLICKLE, Peter. *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. New York, Camden House, 2002, p. 15), ou seja, a pátria germânica profunda.

³⁸⁰ “Muito tempo depois, o realizador afirmou que essa ideia («actualidades» + «ficção») lhe viera da sua estada na URSS em 1929 e dos filmes de «agit prop» de Dziga Vertov...” in COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 65.

³⁸¹ LOPES RIBEIRO, António. “Um Filme em Episódios – Tentativa de esboço autobiográfico” in MATOS-CRUZ, José de (org.). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 31.

consagrada aos documentários de Lopes Ribeiro, em três capítulos, guardando para a parte III um quarto capítulo, seguindo *grosso modo* a divisão tradicional entre dois *tipos* de filmes: os não-ficcionais e os ficcionais. Não é aqui o espaço para discutir as diferenças ou semelhanças entre ambos ou o modo como a fronteira entre filmes de ficção e documentários aparece, por vezes, como ténue. Só utilizamos esta distinção para facilitar o agrupamento da imensa cinematografia do cineasta.

Vamos, pois, concentrar-nos primeiro sobre os filmes documentais, afinal aqueles onde à partida a influência do cinema de Riefenstahl, principalmente em *Triumph des Willens* e *Olympia*, será mais visível. Neste sentido, tentaremos verificar como é que o culto da personalidade foi efectivado, de que modo as manifestações públicas do regime (exposições, paradas, viagens, etc.) se encenaram e que ideia de Portugal é que o regime queria dar.

Seguindo uma ordem cronológica, serão estes os filmes visionados e analisados no primeiro capítulo: *Ano X da Revolução Nacional – Comemoração do 28 de Maio no Funchal* (realizadores: Mota da Costa e Costa Macedo, 1936), *Festas do 28 de Maio em Braga* (1936), *Festas do 28 de Maio em Guimarães* (1936), *Parada da Legião e da Mocidade* (real.: Artur Costa de Macedo, 1937), *Festas do 28 de Maio de 1938* (real.: Secção de Cinema do SPN, 1939), *Viagem do Chefe do Estado às Colónias de Angola e S. Tomé e Príncipe* (real.: António Lopes Ribeiro, 1939), *A Segunda Viagem Triunfal* (real.: Paulo de Brito Aranha, 1939). Quanto ao segundo capítulo, incluiremos: *As Festas do Duplo Centenário* (real.: António Lopes Ribeiro, 1940), *A Manifestação Nacional a Salazar (Jornal Português nº 25* - real.: António Lopes Ribeiro, 1941), *A Exposição do Mundo Português* (real.: António Lopes Ribeiro, 1941), *Exposição do Mundo Português* (real.: F. Carneiro Mendes, 1941) e *A Manifestação a Carmona e a Salazar Pela Paz Portuguesa (Jornal Português nº 52* - real.: António Lopes Ribeiro,

1945), terminando um pouco fora da ordem cronológica com *10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional* (real.: António Lopes Ribeiro, 1944) por ser o filme onde mais claramente se poderá observar, quase em miniatural caricatura,³⁸² a influência de Riefenstahl, em especial de *Olympia*.

Destes 13 filmes, seis foram realizados por António Lopes Ribeiro, que fez ainda a locução de *A Segunda Viagem Triunfal*. Justifica-se a inclusão aqui de filmes que não foram realizados por Lopes Ribeiro para que se possa ter uma visão mais abrangente do modo como o regime se apresentava aos olhos do público. Além disso, é bastante provável que o cineasta estivesse envolvido na produção da maior parte destes filmes, mesmo que o seu nome não constasse no genérico.³⁸³

Não é por acaso que, já em 1933, Lopes Ribeiro se regozija com a possibilidade de haver finalmente uma verdadeira produção cinematográfica em Portugal,³⁸⁴ proporcionada pelo nascimento da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm no ano anterior, e que, em 1937, ele participa na discussão da Reforma da Lei de Protecção ao Cinema Português, publicando a sua opinião no *Cine-Jornal*. O culminar do seu envolvimento em todas as fases do processo cinematográfico acontece em 1941, quando funda a sua própria produtora, a *Produções António Lopes Ribeiro*.

³⁸² Daí o título escolhido para o subcapítulo que lhe dedicámos: “O *Olympia* dos pequenitos”, com referência óbvia ao Portugal dos Pequenitos concebido pelo Professor Bissaya Barreto, em 1938, com traço arquitectónico de Cassiano Branco, inaugurado, em Coimbra, a 8 de Julho de 1940.

³⁸³ “Durante cerca de três décadas, Lopes Ribeiro estará presente em cada dobrar de esquina do cinema português. (...) Crítico cinematográfico, cronista, cineasta, produtor de filmes, encenador de teatro, com bedelho metido em (ou por trás de) quase tudo quanto ao cinema em Portugal diz respeito.” In COSTA, Henrique Alves. *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 73. Lopes Ribeiro começou pela crítica nos finais dos anos 20 (no semanário humorístico *Sempre Fixe*, sob o pseudónimo de Retardador, e posteriormente no *Diário de Lisboa*), fundou e dirigiu três revistas cinematográficas (*Imagem* em 1928, juntamente com Chianca de Garcia, *Kino* em 1930 e as duas séries do *Animatógrafo* em 1933 e 1940), e realizou a sua primeira longa-metragem em 1933 (*Gado Bravo*, estreado no ano seguinte).

³⁸⁴ “O sonho de todos os portugueses que se interessam por cinema é, muito naturalmente e desde sempre, ver produzir filmes portugueses em Portugal” in *Animatógrafo*, nº 7, 1933 citado em MATOS-CRUZ (org.), 1983: p. 250. No entanto, já no tempo do cinema mudo, tinha havido um esboço de indústria cinematográfica em Portugal: “o eixo de produção nacional mudou-se para o Porto e foi lá, entre 1918 e 1925, que teve lugar a primeira afirmação contínua de cinema português.” In COSTA, 1991: p. 23. Nesses sete anos, através da Invicta Filme, Caldevilla Film e Fortuna Film produziram 25 longas-metragens de ficção, “percentagem assaz razoável se comparada com o destino da produção coeva da maior parte dos países.” *Idem*, p. 24.

O factor unificador de todos filmes referidos é a presença de Salazar. É um culto da personalidade substancialmente diferente do de Hitler na Alemanha nacional-socialista, bastante mais discreto e não tão impositivo, mas a sua figura acaba sempre por aparecer. É de relembrar igualmente que, ao contrário do sistema alemão, em Portugal a liderança não era supostamente unipessoal: acima de Salazar, o Presidente do Conselho, havia o Presidente da República (que, na altura da produção destes filmes, era o General Carmona). No entanto, como veremos, a figura de Carmona acaba por ser quase decorativa, já que o homem da acção, quem governava o país era efectivamente Salazar, conforme transparece nos filmes.

Outra questão relevante para o estabelecimento do contexto em que estas películas foram produzidas, e uma diferença substancial em relação aos dois filmes de Leni Riefenstahl, é a narração das imagens: quer sob a forma oral quer sob a forma escrita (intertítulos), o tipo de comentário tenta determinar o modo como o espectador deveria receber aquelas imagens, tornando-se constante a exaltação da pátria, de Salazar e do legado português no mundo. Sem a capacidade de Riefenstahl para direccionar o entendimento do espectador somente através das imagens, as palavras eram um suporte indispensável e, por isso tantas vezes as transcrevemos na nossa análise.

Começamos pelo filme que assinala os dez anos da Revolução que instituiu o Estado Novo em Portugal. O primeiro intertítulo de *Ano X da Revolução Nacional – Comemoração do 28 de Maio no Funchal* (1936, sem som) refere logo o “grande brilhantismo” das comemorações.³⁸⁵ Estas iniciam-se na freguesia de São Roque e são presididas pelo Governador Civil do Distrito. Há uma série de inaugurações (escolas, marcos fontanários, largos) em que as personalidades oficiais cortam as fitas sempre perante o olhar do povo. Querendo dar-se um clima de festa, a presença das massas

³⁸⁵ Por se tratar de filmes de difícil acesso, confinados à consulta nos arquivos do ANIM – Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, optámos, por vezes, por uma descrição quase exaustiva de planos e pormenores de encenação para que se possa ter uma ideia o mais completa possível dos mesmos.

populares resultava imprescindível, mas os realizadores Mota da Costa e Costa Macedo raramente mostram grandes planos da assistência. O relevo vai mesmo para a obra feita, sendo as inaugurações do primeiro dia todas mostradas em planos muito curtos, numa montagem bastante dinâmica. Sempre que decorriam em espaços interiores, o povo ficava naturalmente à porta e ladeava as entidades oficiais que se dirigiam para o acesso. As sessões solenes e os discursos englobam-se no conjunto das imagens e não têm tratamento especial nem, muito menos, demorado.

No segundo dia (26 de Maio), um intertítulo informa-nos que às “9 horas da manhã” existiu a distribuição de um “abundante budo a 2052 pobres” no Comando da Polícia. Há uma banda que toca para as personalidades presentes e aparece pela primeira vez a imagem de Salazar, num quadro. Naturalmente que esta aparição naquele contexto estava longe de ser inocente: afinal, tratava-se do homem que *alimentava* o povo. A distribuição da comida é feita a homens, mulheres e crianças, mas só estas têm direito a grandes planos.

Neste segundo dia, há inaugurações de vias rodoviárias, tudo em planos estáticos e relativamente curtos. Uma sessão solene no salão nobre tem maior destaque, com a personalidade que discursa (em *off*, já que o filme não tem som) filmada ligeiramente de lado e com planos da assistência a ouvir. Um intertítulo anuncia que a parada militar e um cortejo cívico despertaram o “maior interesse” na população do Funchal, seguindo-se uma revista às tropas, vista pelas pessoas na rua e às janelas. Os planos são sempre os mesmos, estando a câmara disposta em diagonal em relação ao que é visto. O filme termina com o “desfile das escolas e academia”, em que as crianças fazem a saudação fascista. É a primeira vez que tal acontece em todo o filme. A última cena mostra meninas com flores e rapazes, e o plano termina com um *dissolve*, a técnica utilizada em todo o filme para as mudanças de cena.

Apesar de apenas figurado num quadro, em efígie, Salazar está presente, mas o destaque neste filme é dado às entidades locais do Funchal, as grandes responsáveis pelas comemorações da Revolução, sendo a participação da população também salientada, mas só enquanto grupo com raros grandes planos dos populares: a realização não tem grandes rasgos, estando dentro dos parâmetros que normalmente se utilizavam para registar este tipo de acontecimentos, com a câmara fixa e usando um ângulo único. Estamos, pois, muito longe da montagem artificiosa de *Triumph des Willens*.

As *Festas do 28 Maio em Braga*, realizado no mesmo ano de 1936 e também sem som, começam com um grupo folclórico a desfilar nas ruas e uma multidão entusiástica a assistir dos dois lados da estrada. Em seguida, assistimos a uma parada militar para passarmos depois a planos aproximados das mulheres que pertencem ao grupo de folclore e de homens a desfilar. As celebrações prosseguem com ciclistas a fazer a saudação fascista e aqui percebemos que haverá uma tribuna de honra na direcção da qual aquela saudação é feita.

À passagem de um carro escoltado à retaguarda por militares a cavalo sucedem-se desfiles de civis, que tiram o chapéu à passagem pela tribuna, e de mulheres pertencentes ao grupo folclórico que atiram flores na mesma direcção. Vemos



finalmente a tribuna com pormenor, onde emergem as figuras de Salazar e Carmona vistos de perfil, vislumbrando-se igualmente a rua por onde passa o desfile. As comemorações prosseguem com mais um desfile de civis a tirarem o chapéu à passagem pela tribuna, sempre filmado do mesmo ângulo.

A sequência mais longa do filme é a última com o desfile do exército: o destaque é mesmo só dado pela duração, já que o ângulo da câmara permanece inalterado, o que se compreende dado que os meios eram limitados. O filme termina com um grande plano de um casal que se olha mutuamente e sorri, parte da multidão anónima que assiste às comemorações. Trata-se de um plano muito curto, mas a imagem da felicidade do povo é o que ressalta no final. Salazar dizia que a família “era a célula social cuja estabilidade e firmeza são condição essencial do progresso”³⁸⁶ e esta derradeira cena passa a ideia de que Portugal é uma terra de gente feliz sob a sua égide.

O Presidente do Conselho está presente neste filme, mas não tem um tratamento preferencial em relação às outras figuras, ou, melhor, partilha o plano com elas, querendo dar-se a ilusão de que Salazar também está integrado no povo. Os desfiles dos vários grupos são os acontecimentos mais relevantes do filme e, tal como no filme anterior, a realização é relativamente *standard*.

As *Festas do 28 Maio em Guimarães* são igualmente de 1936 e ainda sem som, mas a sua duração é bastante mais pequena do que as de Braga (três minutos versus sete). Têm em comum a presença de um grupo folclórico em actuação, em que algumas mulheres batem palmas enquanto outras andam à roda. O plano é estático sendo o (pouco) movimento conferido pela dança.

Seguidamente vemos a torre da igreja (presença subliminar da religião) e uma panorâmica vertical mostra-nos pessoas de um lado e de outro. Vêem um cortejo a passar, estão à beira da estrada, mas tudo em impecável ordem, fazendo lembrar o povo

³⁸⁶ MENESES, 2009: p. 35.

de Nuremberga em *Triumph des Willens*. No entanto, o cariz dos eventos é



Festas do 28 Maio em Guimarães



Triumph des Willens

completamente diferente: não existem aqui imagens de tribunas ou entidades oficiais, dando a entender que estas celebrações se pautaram pelo carácter popular, e este é o aspecto a salientar do filme – como as figuras do regime não podiam estar em todo o lado,³⁸⁷ o povo festejou sozinho a revolução de Maio, ao contrário do que se passa no filme de Riefenstahl, em que, mesmo quando Hitler não está presente, tudo é absolutamente controlado por parte da máquina de propaganda nacional-socialista. Porém, como é evidente, os objectivos dos filmes são completamente diferentes. O poder de persuasão a que Riefenstahl dá forma não tem nada a ver com o carácter mais informativo e, porque não dizê-lo, *naïf* desta pequena película.

A *Parada da Legião e da Mocidade* (de Artur Costa de Macedo, operador de câmara de muitos dos filmes de Lopes Ribeiro, e realizado em 1937) tem logo uma diferença substancial em relação aos filmes precedentes: a existência de som. Há uma música marcial a acompanhar o genérico e o primeiro intertítulo anuncia-nos que iremos

³⁸⁷ Mesmo assim, as comemorações das entidades oficiais iniciaram-se em Braga e terminaram em Lisboa. “Em 28 [de Maio de 1936] completam-se as comemorações em Lisboa. Carmona inaugura no palácio do Parque Eduardo VII a *Exposição-Documentário* de dez anos de Revolução. Salazar profere um breve discurso, que escrevera naquela manhã. (...) Depois, como em Braga, há um desfile cívico e marcha de forças militares. Perante grande multidão, à beira-rio, passam os navios de guerra construídos pelo Estado Novo.” In NOGUEIRA, Franco. *Salazar – Os Tempos Áureos (1928 – 1936)*, vol. II. Coimbra, Atlântica Editora, 1977, p. 371. Aliás, há imagens dessas comemorações, nomeadamente de um navio de guerra em frente ao Terreiro do Paço, em *A Revolução de Maio* (cf. p. 352).

ver desfilar em Lisboa a Legião e a Mocidade Portuguesa.³⁸⁸ Alguns meses depois de terem sido fundadas, a voz *off* declara que “a sua apresentação, pelo garbo e pelo entusiasmo, é milagre que só podia realizar a fé mais viva nos destinos da pátria.”³⁸⁹ O filme inicia-se num descampado em que vemos tendas e ouvimos tambores a rufar. Há um ensaio do desfile e é impossível não nos lembrarmos de uma cena semelhante também no início de *Triumph des Willens*, com o despertar da juventude hitleriana. Um



Parada da Legião e da Mocidade



Triumph des Willens

travelling mostra-nos a Legião alinhada, com grandes planos de três ou quatro rostos, e temos uma série de planos curtos que nos dão a ver a preparação e o ensaio do desfile.

A Legião e a Mocidade marcham com bandeiras e música em fundo, havendo uma grande variedade de planos e de escalas, bem como um ritmo relativamente rápido.



Ao som do hino nacional, Carmona e Salazar chegam à tribuna na Avenida da Liberdade, em carros separados. Ocupam o seu lugar na tribuna juntamente com outras entidades oficiais e vemos Salazar sentado a ouvir alguém a falar-lhe em pé, ao seu

³⁸⁸ Não é referido no intertítulo, mas este desfile de apresentação das duas organizações ocorreu no dia 28 de Maio de 1937. (<http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/id?id=035605>)

³⁸⁹ O comentário em *off* enfatiza o que a imagem não consegue transmitir por si só, ao contrário dos dois filmes de Riefenstahl.

lado, um pequeno pormenor revelador da diferença de estatuto. Depois de uma panorâmica sobre a tribuna, percebemos que Salazar está sentado ao lado de Carmona, mas continua a ouvir a pessoa que lhe fala em pé. Como está de costas, não podemos apercebermo-nos de quem se trata, o que acentua a sua relativa pouca importância.

Uma grande variedade de planos mostra-nos os rapazes da Mocidade Portuguesa a fazer a saudação fascista e a assistência que aplaude é ainda maioritariamente constituída por mulheres. Torna-se evidente que há uma diferença em relação aos filmes anteriores, nos quais imagens semelhantes a estas eram bem menos diversificadas, o que poderá ser explicado pelo facto de este evento ter decorrido em Lisboa, onde havia mais meios técnicos e eventualmente operadores de câmara mais experimentados.

Entre dois planos de aviões alinhados que sobrevoam a Avenida da Liberdade, vemos um plano frontal de Salazar e Carmona sentados. A convivialidade funciona como modo de integração mantendo o culto da personalidade, mas esbatendo-a na relação com a assistência. Desfila agora a Legião com espingardas ao ombro, o ritmo é relativamente rápido e existe variedade de planos. Intercalados com aviões, vemos motos com *sidecar* e pessoas à janela. Esta solução de fazer planos entrecortados por outros é uma constante no filme, já que seguidamente temos um diferente de trompetistas a desfilar e o mesmo quase obsessivo plano frontal de Salazar e Carmona. A Legião faz, assim, a saudação fascista e o público nas varandas do Hotel Avenida Palace aplaude: a montagem paralela faz timidamente a sua aparição no discurso propagandístico do regime.



O último intertítulo do filme é esclarecedor: “A Legião e a Mocidade Portuguesa marcham garbosamente, pendões ao alto e corações erguidos. É a pátria que passa, na visão grandiosa dum amanhã de maior glória”, palavras que só poderiam ser acompanhadas pelo hino nacional em fundo. Depois há um plano picado do desfile da Legião e o filme termina com uma série de *fade outs* e *fade ins* da bandeira da Legião e da Mocidade, com os membros desta a fazerem saudação fascista. Os últimos planos são uma sucessão de três bandeiras (mocidade, legião e nacional), sendo que o plano da última é, apesar de tudo, o mais demorado.

A Legião, a Mocidade, Salazar e Carmona têm diferente destaque neste filme. A parada dos dois primeiros conjuntos é, naturalmente, o motivo principal, mas é mostrada numa realização muito mais dinâmica que as paradas dos filmes anteriores: há mais variedade de planos, uma montagem mais rítmica e maior atenção ao conteúdo de cada cena.³⁹⁰ Quanto a Salazar e a Carmona, há uma diferença clara de estatuto em relação às outras personalidades que estão na tribuna de honra, o que não deixa de ser curioso, se comparado com o filme anterior, em que se tenta passar a imagem de Salazar muito perto do povo: era semelhante ao povo, sim, mas superior em relação às outras entidades oficiais.

³⁹⁰ Em *Triumph des Willens*, tudo foi encenado e ensaiado para o filme (cf. pp. 64-65), mas aqui é o filme que acompanha os eventos. No entanto, pelo cuidado na realização, pela diversificação de ângulos de câmara, tudo leva a crer que também terá havido algum trabalho prévio para o registo de um documentário de actualidades.

Um ano depois temos as *Festas do 28 Maio de 1938*, realizado pela Secção de Cinema do SPN (1939). Carmona e Salazar vão ao acampamento da Mocidade Portuguesa e vemos grandes planos de ambos, “visitantes ilustres recebidos com regozijo”, ouve-se na voz narrativa. As entidades oficiais caminham por entre jovens no passeio a fazerem a saudação fascista. Um plano americano de Salazar e de Carmona mostram-nos no meio das entidades oficiais, mas a ocupar o centro do ecrã. A narração continua a tentar dirigir o entendimento do espectador: “percorreram todas as instalações, interessaram-se por todos os pormenores”, “uma carícia do Chefe do Estado enche de orgulho os pequenitos.” A visita termina com os membros do governo “impressionados com a disposição dos nossos rapazes”. Enquanto



os carros saem, rapazes de um lado e de outro fazem a saudação fascista: o som *off* continua a manipular a fragilidade da imagem, sublinhando-a.

Um plano geral em panorâmica mostra-nos o acampamento e o comissário nacional, em plano americano, discursa, mas não o ouvimos. A Mocidade desfila e depois há uma missa celebrada no acampamento pelo Arcebispo de Évora, que é participada por várias pessoas, elementos da Mocidade e entidades oficiais, estas as únicas a merecerem grandes planos: dá-se o destaque devido a quem tem cargos governativos. Um plano geral em picado denuncia “o grande número de pessoas que assistiu à missa.”

Espaço de seguida para as actividades desportivas da Mocidade, com destaque para as regatas. Os desportos de mar são praticados com “mais cuidado” e os

vencedores das regatas são aplaudidos por uma assistência feminina.³⁹¹ Há um grande plano dos três primeiros classificados. A regata de oito elementos entre as equipas de Lisboa e Porto é algo caricaturalmente definida como a “Oxford-Cambridge da Mocidade Portuguesa” e os vencedores lisboetas fazem a saudação fascista para a tribuna. Vemos igualmente provas de voleibol (“que se cultiva entre nós com entusiasmo crescente”) e basquetebol. Para além da parte ideológica, quer-se mostrar que a Mocidade Portuguesa também fomenta o desporto e o *são convívio*.



Na “tarde do dia 27”, a Mocidade Portuguesa desfila pela Avenida da Liberdade, sempre o mesmo espaço simbólico. A câmara está fixa e um plano em diagonal revela-nos como “são lindas as bandeiras da Mocidade Portuguesa.” Há um *travelling* para trás enquanto elementos da Mocidade tocam. “Os lusitos arrancaram à assistência repetidos e convictos aplausos”, a câmara permanece fixa, de seguida um *travelling* lateral mostra-nos os “infantes” e depois voltamos à câmara fixa para os cadetes. O último plano desta cena é um plano americano da banda a tocar com a tribuna e a assistência ao fundo. Como se verifica, há algum dinamismo na realização, não sem que se verifique uma estereotipada repetição de fórmulas imagéticas.

A brigada naval abre o cortejo “na manhã do dia 28” e o desfile das forças do exército aparece precedido pelo das forças da Legião. A câmara está fixa durante estes desfiles, em diagonal ao nível dos olhos. Pela primeira vez, vemos Carmona, num plano

³⁹¹ Este facto não deixa de ser curioso já que o papel das mulheres nas primeiras décadas do século XX é um pouco volátil. Se, por um lado, havia alguma emancipação na sua actuação no espaço público, nomeadamente através do vestuário e trabalho fora de casa, que vinha do início do século, com o Estado Novo, as coisas foram-se alterando num sentido bastante mais conservador. Portanto, estas jovens que constituíam a assistência da regata estariam provavelmente a gozar os últimos anos de ‘liberdade’ pré-nupcial. Desenvolveremos mais adiante esta questão do papel da mulher no Estado Novo, quando ela surgir na análise dos filmes em concreto.

de corpo inteiro em diagonal, a fazer continência. O desfile é filmado de um e de outro lado da rua, enquanto aviões o sobrevoam: as forças militares “desfilaram em significativa demonstração”, a pé e com carros de assalto. Na tribuna, Carmona está igualmente em pé com Salazar ligeiramente atrás e é curiosamente sintomático que Carmona esteja em primeiro plano.



A Mocidade Portuguesa Feminina desfila e faz a saudação fascista a Carmona e a Salazar. “É magnífica a impressão que causa a mancha das raparigas que marcham garbosamente”. Um plano geral sem a intromissão de grandes planos mostra-nos a “magistral classe de ginástica com 1600 filiados”, que realiza vários exercícios, surgindo uma panorâmica sobre eles. Carmona e Salazar estão sentados lado a lado, filmados de frente em ligeiro contrapicado, forma de os destacar e reverenciar. Uma sequência longa revela-nos os ginastas, igualmente em ligeiro contrapicado diagonal. O último desfile é de 7000 rapazes cuja “beleza do momento jamais esquecerão todos aqueles que o gozaram”, tudo filmado num plano geral, de um único ponto de vista, com excepção dos planos de corpo inteiro de Carmona e Salazar sentados. Os “senhores presidentes saúdam aquela esperança prometedora, a mocidade de Portugal”, com Carmona a fazer continência e Salazar e restantes membros da tribuna a saudação fascista. O filme termina com um plano geral da Mocidade Portuguesa e



“uma largada de toiros põe ponto final nas festas”, só que essa largada não é mostrada.

Apesar da tradição da Tourada no panorama cultural português, que se manteve inalterada durante o Estado Novo, é mais importante concluir o filme com imagens da Mocidade Portuguesa, representação simbólica do futuro do regime.

As actividades da Mocidade Portuguesa têm, pois, amplo destaque neste filme: tenta mostrar-se que a Mocidade não funciona apenas como veículo para promover uma ideologia, mas igualmente para fazer com que os jovens exercitem o corpo. Carmona e Salazar estão novamente presentes, já que se trata das celebrações do 28 de Maio, mas curiosamente, no plano referido, Carmona tem mais destaque que Salazar. Por não ser nada habitual em nenhum dos outros filmes, vale a pena salientar esse momento. É uma realização do SPN, sem estar portanto assinada, mas afastamo-nos progressivamente das realizações *standards* dos primeiros filmes, reconhecendo o papel da montagem e da alternância de escalas.

1.3. *Viagem do Chefe do Estado às Colónias de Angola e S. Tomé e Príncipe:*

Diminuta Nuremberga em África?

A unidade do país constituía algo a que o Estado Novo dava alguma importância e o território português estendia-se à vastidão do Império, por isso foi relevante a série de viagens que o Presidente da República fez às colónias. Estas viagens constituíam também uma forma de tentar mostrar algum poderio português em resposta ao novo império italiano (Líbia e Eritreia/Etiópia) e ao (gorado) império afro-alemão (no Sudoeste Africano, actual Namíbia), aproveitando estes filmes para darem igualmente um toque de exotismo. É de notar que só Carmona viajava, ficando Salazar sempre em Portugal a substituí-lo: o objectivo primordial passava pelo estreitar das relações entre a

metrópole e as colónias, por isso tal função cabia ao representante simbólico de Portugal e não a quem efectivamente governava o país. O primeiro intertítulo do filme *Viagem do Chefe do Estado às Colónias de Angola e S. Tomé e Príncipe*, realizado por António Lopes Ribeiro em 1939, adverte-nos logo que o “Ministério das Colónias julga de seu dever prevenir que faltam no presente filme cerimónias e manifestações realizadas durante a viagem do Chefe do Estado à África em 1938”, a que se acrescenta: “Algumas das mais emocionantes cerimónias e das mais grandiosas manifestações não puderam ser filmadas. O filme dá assim apenas uma ideia bastante pálida do calor e do carinho com que as populações de S. Tomé e de Angola acolheram o senhor Presidente da República.” É curioso que se salvaguarda logo no início do filme qualquer eventual questão sobre o possível menor entusiasmo que a visita do Presidente da República possa ter merecido. A ficha técnica revela-nos que a “fotografia é de Isy Goldberger e Manuel Luís Vieira”, os “sons no estrangeiro de Paulo de Brito Aranha” e o “texto de Manuel Múrias”, um destacado publicista apoiante do regime.³⁹²

O filme principia com uma foto de Carmona seguida em *dissolve* da de Salazar de perfil. Várias primeiras páginas de jornais anunciam a viagem do Presidente da República, com música pomposa sempre em fundo.³⁹³ A um grande plano do arco da

³⁹² Para além de ter sido director das revistas *A Nação Portuguesa* e *Ocidente* e dos jornais *Acção* e *Diário da Manhã*, foi igualmente deputado à Assembleia Nacional a partir de 1942, membro da comissão nacional das Comemorações Centenárias em 1940 e secretário-geral da comissão do Congresso do Mundo Português.

³⁹³ O *Diário de Notícias*, de longe o mais efusivo, exhibe em manchete: “A Unidade do Império – O Sr. Presidente da República parte hoje para S. Tomé e Angola. Leva o venerando Chefe do Estado àqueles torrões portugueses de além-mar as carinhosas saudações da Metrópole e a segurança da estreita solidariedade que une a Nação no período glorioso do Ressurgimento” in *Diário de Notícias*: Ano 74, nº 26.015, 11 de Julho de 1938. No dia seguinte, a primeira página é quase toda ocupada pela notícia do embarque: “Um Dia de Apoteose – O Chefe do Estado partiu ontem para as colónias recebendo à despedida a mais calorosa e impressionante manifestação de carinho e respeito do elemento oficial e da população de Lisboa. No momento do embarque, o Sr. Presidente da República disse ao *Diário de Notícias*: ‘Levo no meu coração, cheio de fé e de alegria, o coração de Portugal’” in *Diário de Notícias*. Ano 74, nº 26.016, 12 de Julho de 1938.

O *Diário de Lisboa* ocupa a primeira página toda com a notícia da viagem: “A Viagem Presidencial às Colónias – O Sr. General Óscar Carmona declarou hoje ao *Diário de Lisboa*: ‘Quero transmitir aos portugueses das colónias o meu contentamento de ser o elemento circunstancial de ligação entre a

entrada do Terreiro do Paço sucede-se um *dissolve* para bandeiras ao vento. A narração (que, neste filme, é de Manuel Ribeiro) diz-nos que “Lisboa inteira correu às margens do Tejo para se despedir” do Presidente da República, que vai embarcar no “Angola”. Pela primeira vez, o Chefe de Estado visita as terras do Império e as “mais altas individualidades do Estado”, destacamentos do exército, da marinha de guerra, da Legião e da Mocidade reúnem-se para a despedida, tudo mostrado em planos americanos e de corpo inteiro, sublinhando a locução: “o Sr. Presidente do Conselho, Dr. Oliveira Salazar, desempenhará as funções de Chefe de Estado durante a ausência do Sr. General Carmona”. Chegam ambos separadamente ao Terreiro do Paço, cumprimentam-se e as tropas fazem a continência junto à estátua de D. José I.

Toca-se o hino nacional enquanto Carmona se afasta do cais das colunas, saudando a multidão, num “espectáculo maravilhoso”. Carmona, já no navio, continua a acenar para os vários barcos em redor, com música sempre em fundo: “o cortejo de barcos que seguem o ‘Angola’ até à foz é das mais belas coisas que olhos de portugueses jamais viram.” As avionetas seguem-no igualmente e temos um plano de uma delas filmado a partir de outra, para



conferir alguma perícia técnica apesar da manifesta pobreza de meios. Há planos aéreos do cortejo, o que nos mostra que houve apesar de tudo um cuidado da produção em conseguir imagens não

Metrópole e as províncias do Império, e aos portugueses da Metrópole que levo comigo uma grande fé nos destinos deste mesmo Império” in *Diário de Lisboa*. Ano 18, nº 5617, 11 de Julho de 1938.

O *República*, ligado à oposição, é naturalmente muito mais contido e a viagem presidencial é apenas o segundo dos dois destaques da primeira página, com um título meramente informativo: “Portugal Ultramarino – O Chefe de Estado inicia a sua viagem de visita às colónias” in *República*. Ano XXVIII, nº 2724, 11 de Julho de 1938.

Num mapa de África é assinalado o trajecto do “Angola”. A primeira paragem é na Madeira e é o actor e encenador Ribeirinho, irmão do cineasta, quem faz a narração. Vemos a estátua de João Gonçalves Zarco, mas não temos imagens do desembarque: a viagem continua a ser relatada através do mapa, com elogios de Ribeirinho ao Oceano Atlântico e à sua importância para os 55 milhões de portugueses e brasileiros.

Um intertítulo anuncia-nos a ilha do Príncipe e temos uma recepção pela Marinha à chegada. Dá-se o desembarque e vemos vegetação equatorial, enquanto a caravana passa por entre ela em carro puxado por mulas: o folclorismo predomina. O destino foi a Roça Esperança e a população está à entrada do lugar quando a caravana chega: narração refere que houve uma missa e almoço, mas não temos imagens de nenhum deles.

Passamos de seguida para a ilha de S. Tomé: a chegada surge no meio de barcos de pescadores locais e Carmona faz a continência enquanto ouve o hino, estando a câmara sempre distante e nunca dentro dos carros, com apenas um *travelling* sobre a multidão. O Presidente da República foi recebido numa habitação agrícola, chamada Rio do Ouro. Vemos imagens do local, mas realizadas antes da chegada da comitiva, já que não se vislumbra ninguém, numa estranha e fantasmática representação. A multidão espera-o na manhã seguinte numa plantação de café, vê-se o carro, mas não Carmona, sendo erguido um padrão para celebrar a passagem do Chefe de Estado. O fogo-de-artifício nessa noite “deslumbrava os indígenas”, mas não se vê nem a multidão, nem Carmona. A sua presença é mais sugerida do que mostrada, de forma bem distinta da usada por Riefenstahl: Hitler, em *Triumph des Willens*, está obsessivamente omnipresente em todos os eventos.

Um *travelling* de dentro do carro mostra-nos a população a acenar e o seu entusiasmo “quase se diria que foi excessivo”, como o demonstra Carmona a pé

tentando furar pelo meio dela: o Presidente da República não tem problemas em misturar-se com a população, tendo uma atitude de maior proximidade em relação a ela do que a que Hitler jamais manifesta, hirto na sua distância reverencial.



Novo intertítulo anuncia-nos Cabinda e a recepção ao *Angola* no mar é feita por aviões. Já em terra, vemos um cartaz “não vendemos, não cedemos, não arrendamos, não partilhamos as nossas colónias” demonstrando que a coesão nacional também é feita a partir do Ultramar. O Chefe de Estado segue no carro e presta homenagem ao túmulo com busto do vice-rei de Cabinda, Manbuquo Mucne Puna: a história comanda o discurso e determina-o.

Há população à espera dele na província do Zaire, mostrada de modo diferente já que há grandes planos dos locais com trajes típicos e o facto de os podermos ver de perto permite que se acentue a diferença e a originalidade das vestes dos zairenses. No monumento a Diogo Cão, é visto e lido um texto, marca fundamental da importância do passado na evocação do presente.

A viagem segue de avião para Luanda, vemos a cidade num plano aéreo e depois o *Lourenço Marques*, nome do aparelho, aterra a 31 Julho de 1938. Todos compreendem o sentido transcendente da visita, já que é a primeira vez que um Presidente da República pisa o solo de Angola. Um cartaz exhibe um “Viva Carmona” e o desembarque é ladeado por barcos e aviões. “Angola vive uma das suas horas mais solenes: o Chefe de Estado vai desembarcar”, diz o comentário. As “aclamações entusiásticas” e as palmas à chegada acompanham a banda que toca o hino nacional, fazendo Carmona uma revista à guarda de honra e a continência no palanque à

multidão. Recebe as chaves da cidade do Governador que discursa em seguida, aparecendo igualmente a resposta de Carmona, numa das raras vezes em que se ouve, de facto, a sua voz.

Aliás, as vezes em que Carmona aparece sem falar comparado com o quanto ouvimos a voz de Salazar é das grandes diferenças que se notam na representação das duas figuras no cinema: de qualquer forma, estamos muito distantes do poder discursivo, ao mesmo tempo persuasivo, inflamado e pró-activo, de Hitler. O próprio Salazar tinha inclusive, como já vimos, noção das suas limitações ao nível oratório, mas as diferenças de estilo reflectiam os diferentes propósitos: enquanto Hitler apelava à acção dos que o ouviam, Salazar pretendia que os portugueses não pensassem em política, deixassem tudo nas mãos do Estado e prosseguissem a sua vida de uma maneira “regrada e equilibrada”.³⁹⁴

A caminhada é realizada por entre a multidão: realce para o patriotismo “espontâneo”, como refere a narração, das pessoas. Na sessão solene na Câmara, temos basicamente dois planos: o do discurso do seu presidente na mesa e o do público a ouvi-lo. Carmona vem saudar a multidão à varanda e temos uma panorâmica sobre ela. Não poucas vezes, este é um plano que se repete: conseguimos invariavelmente ver a multidão. Esta repetição faz parte da estratégia de habituação a uma imagem sem chama, embora glorificada.



Na condecoração das bandeiras de Luanda, Muxina e Massangueiro, as tropas estão alinhadas, Carmona caminha e a banda toca. Numa janela vemos o emblema do

³⁹⁴ “Salazar apelava aos seus conterrâneos para que não pensassem demais sobre política, pois não era da política que viriam a salvação do país e o bem-estar dos portugueses. Essa salvação viria antes do trabalho árduo e de uma vida regrada e equilibrada.” MENESES, 2009: p. 108.

Sport Lisboa e Benfica: a ligação da população das colónias aos símbolos da pátria, por mais variados que sejam, torna-se por demais evidente.³⁹⁵ Trata-se de uma sequência longa, mas com uma novidade que são os planos aproximados das pernas dos marchantes: temos aqui uma variante em termos de realização em comparação com os desfiles anteriores, que permite inferir que a planificação deste filme foi mais cuidada. Carros a desfilar constituem o último efeito desta sequência.



Carmona dá uma volta de automóvel à cidade e visita alguns pontos de interesse: vemos pormenores do monumento aos mortos da Grande Guerra e da capelinha de N. Sr.^a da Nazaré, o que dá a medida de uma dupla mitificação, a militar e a religiosa. Num dos planos, a câmara está ao nível do solo e os atletas de Luanda de um cortejo desportivo andam ao encontro dela em contrapicado, o que revela que António Lopes Ribeiro teve acesso privilegiado ao recinto do desfile, caso contrário, tal plano resultaria impossível. Este plano é algo semelhante ao que Riefenstahl utilizaria em *Olympia* e



Viagem do Chefe do Estado às Colónias...



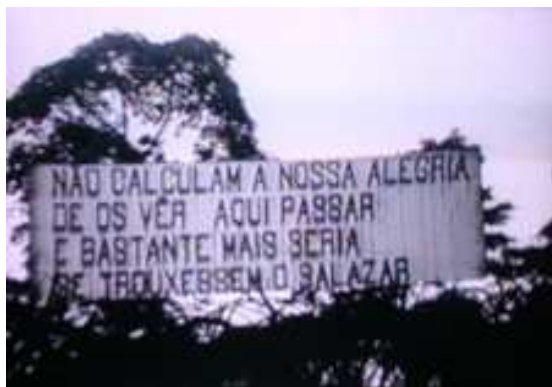
Olympia

³⁹⁵ O Benfica, clube de origem eminentemente popular, tinha acabado de ser campeão nacional na época 1937/38, conquistando o terceiro título (consecutivo) nos quatro primeiros anos de campeonato nacional de futebol, sendo por isso normais estas manifestações de regozijo nas colónias. Relembre-se o artigo de João Lopes, “Bronze em Berlim e Benfica Tricampeão”, incluído na bibliografia e já referido a propósito de *Olympia*.

tal coincidência poderá passar sobretudo pela evidência de um certa tarimba profissional (e conhecimento do estilo da cineasta germânica), já que o filme de Riefenstahl só estrearia em Portugal a 3 de Janeiro de 1939,³⁹⁶ pelo que nesta altura era pouco provável que Lopes Ribeiro o tivesse visto. Para “fechar a festa actuou uma companhia indígena, cantando em português um cântico de guerra”, mostrada em planos gerais e um *dissolve* anuncia a mudança de cena: a encenação fílmica parece comandar a viagem e o comentário sonoro, como muitas vezes acontece, conduz e determina o olhar.

O “Chefe de Estado dirige-se agora para o sul da colónia” e, quando Carmona embarca, é aplaudido pela multidão. Vê-se a bandeira inglesa e ouve-se o respectivo hino, quando Carmona visita o navio do almirante-chefe da colónia inglesa do Atlântico Sul, passando ambos revista à tripulação: os velhos aliados britânicos e a sua parafernália simbólica dão caução adicional à imagem baça de Carmona.

O navio chega a Porto Amboim e vêem-se imagens de terra em *dissolve*: há festa à chegada de Carmona, a multidão aplaude, o Presidente da República vai de automóvel e temos um plano dentro dele em andamento em que também se vê a estrada. Apesar da intenção da imagem laudatória, o filme não hesita em salientar o seu cariz substitutivo: um cartaz diz que “Não calculam a nossa alegria / De os ver aqui passar / E bastante mais seria / Se trouxessem o Salazar”. O ditador continua sempre presente e é de realçar igualmente o artigo definido antes do nome: Salazar fazia parte do povo e



tinha direito a um tratamento familiar que o artigo definido sublinha. O carro passa por entre a multidão em estrada coberta de folhas de bananeira e surge outro cartaz: “A

³⁹⁶ Em Portugal, intitulou-se *Ídolos do Estádio*. A primeira parte, *Olimpíada / Fest der Völker*, estreou nesta data e a segunda, *Vencedores Olímpicos / Fest der Schönheit*, a 17 de Janeiro de 1939. In PINA, 1993: p. 87.

todos vós saudamos / Somos todos a vossa gente / Com o coração os acompanhamos / Viva o nosso Presidente”. O carro passa com multidão dos dois lados da estrada, Carmona sai e cumprimenta-a num plano geral em picado: integrado na paisagem, passa a fazer parte do espaço que o filme gera. Mais uma vez, temos a aproximação física entre a figura do poder e o povo, que de alguma maneira tenta encobrir o distanciamento real que existe.

Lobito “é sem dúvida o maior porto da África Ocidental, autêntica glória da capacidade realizadora dos portugueses” e a “recepção apoteótica” a Carmona mostra-se por via de um *travelling* visto do barco sobre a multidão, cena que, evocando de forma mais clara o universo de Riefenstahl, não deixa de fazer lembrar também a recepção da população de Odessa aos amotinados do Couraçado Potemkine, no filme homónimo de Eisenstein.



Viagem do Chefe do Estado às Colónias...



Bronenosets Potemkin

Carmona saúda a população em cima de um carro, completamente rodeado por ela, em que uma das pessoas tem uma camisola do Sport Lisboa e Benfica:³⁹⁷ de novo a mitologia popular importada da



³⁹⁷ No canto inferior direito do fotograma.

Metrópole. Temos então um plano americano de Carmona com pessoas à volta e o carro avança com necessária dificuldade “a caminho da Câmara”. Um *travelling* para trás mostra-nos esse avanço, quase como se nós, espectadores, *puxássemos* o carro e o *libertássemos* das pessoas que o rodeavam. A câmara representa o objectivo do carro, ou seja, andar em direcção a um certo destino e, neste sentido, este plano tem uma dupla leitura: mostrar como o carro de Carmona é quase engolido pela multidão e resgatá-lo dessa mesma multidão. No entanto, a personalidade expansiva e despreocupada de Carmona nunca revela o mínimo enfado com estas aglomerações populares.

Um almoço é servido no “Grande Hotel”, “um hotel que seria excelente em qualquer capital europeia” no “grande porto” de Serra. Por outro lado, o desfile do material da companhia de ferros de Benguela exhibe-nos “a primeira máquina que por ali viu serviço, a máquina general Machado”, “e fechou com o material moderno”. Apesar da distância física para com a metrópole, o progresso também chega às colónias e, fazendo parte constitutiva de Portugal, é naturalmente com orgulho que se mostra que o esforço de industrialização está de igual modo presente em terras tão distantes, o que de alguma maneira dá um sinal às populações locais que o país é uno quando o que está em causa é o progresso.

A próxima paragem é Benguela e há vários planos do automóvel e de Carmona durante o trajecto, e um *travelling* sobre a multidão mostra-nos algumas pessoas a fazerem a saudação fascista quando o carro passa. Embora a saudação fascista persista a espaços, não há nunca o desejo de a tornar demasiado evidente e marcante: ao ritual *fascista* prefere-se sempre a monocórdica e cinzenta imagem oficial do militar *bem-comportado*.³⁹⁸

³⁹⁸ Aliás, a própria saudação fascista foi mais uma moda em Portugal do que propriamente algo com sólidas bases ideológicas. Aconteceu principalmente nos anos 30 e 40, quando, segundo René Rémond, “o fascismo paira, sem dúvida alguma, no ar” (LÉONARD, 1998: p. 131) em toda a Europa. Com o fim

Na baía da Mossâmedes,³⁹⁹ tudo é mostrado em planos gerais, sendo Carmona saudado pela “população indígena”: apesar da ausência de Salazar, estes banhos de multidão dão porventura conta da lição ‘germânica’, mas sempre



com o sentido contido da ‘modéstia lusitana’. Há um *dissolve* para a chegada à Câmara e a narração diz-nos que, “no trajecto da Câmara para o Palácio do Governo, o entusiasmo redobrou”. “Crianças admiráveis, cheias de saúde em cujo coração os pais e avós cultivam o amor por Portugal”, da Mocidade Portuguesa, desfilam para Carmona, cantando o hino e fazendo a saudação fascista. Há grandes planos de algumas das crianças e de Carmona. A banda local toca enquanto o Presidente da República e a mulher distribuem brinquedos pelas crianças, sendo-lhes igualmente servida uma refeição: nova ênfase na atenção prestada aos mais pequenos, tanto nas acções do casal Carmona como na própria maneira como as crianças e o Presidente da República são filmados de forma idêntica. Apesar de os pais e avós “cultivarem o amor por Portugal”, a tarefa só pode ser completada com a presença da mais alta figura da Nação que, qual Messias, ao conviver com as crianças, como que as abençoa e as faz sentir verdadeiros membros da comunidade portuguesa, prontas para no futuro assegurarem a continuidade de Portugal no Ultramar.

No dia seguinte, “indígenas” de toda a província desfilam perante Carmona, que aplaude na tribuna: “Os missionários portugueses encontram neles condições extraordinárias de assimilação”, insiste o comentário, dando a volta à imagem. A câmara fixa mostra que só há negros no desfile: “Algumas das tribos que aclamam o

da II Guerra Mundial, estas coreografias foram abandonadas em Portugal, de forma a fazer esquecer o *alinhamento*, embora contraditório, com as derrotadas forças nazi-fascistas. In MENESES, 2009: p. 198.

³⁹⁹ Respeitámos a grafia presente no filme. Actualmente, escreve-se Moçâmedes.

Chefe de Estado ainda há pouco mais de 20 anos estavam insubmissas. Reconhecem agora, da forma exuberante que se vê, os benefícios da nossa acção civilizadora” – mais uma vez se tenta passar a ideia de que a colonização portuguesa resulta como muito benéfica para as próprias populações locais.⁴⁰⁰ Após o desfile e as danças tribais, os representantes “indígenas” vão cumprimentar o Chefe de Estado, num patamar mais elevado de modo a não deixar dúvidas quanto ao seu estatuto: ao campo-contracampo corresponde o contrapicado e picado, denotando formalmente uma clara superioridade⁴⁰¹ de Carmona em relação àqueles que o cumprimentam.



Uma caçada no deserto é “oferecida” ao Presidente da República, que “abateu duas peças magníficas”: há planos gerais da caçada, os pormenores são dados em planos aproximados e vemos o resultado da caçada (gazelas, avestruzes, etc.) exposto no chão, sendo servido um almoço numa tenda ao ar livre. Este *intermezzo* escapista inscreve no tom solene do panegírico um elemento de descompressão e de quase grotesco sentido da aventura. Depois de uma visita às fábricas de conserva que não vemos, a saída de Mossamedes é efectuada em “aclamações entusiastas”, revelando de novo a imagética de Eisenstein, nomeadamente a sua abordagem das massas, deslocada do seu contexto ideológico.

⁴⁰⁰ O sociólogo brasileiro Gilberto Freyre refere que a grande vantagem dos portugueses era não tratar o branco como ‘superior’ e o negro como ‘inferior’. Defende que os portugueses eram bons colonizadores, porque eles próprios eram uma mistura de raças, com particular incidência para a africana. Fala em “lusotropical” para denominar a nova sociedade que os portugueses tentavam instalar nas colónias, uma sociedade em que não havia “nem submissão nem assimilação, mas antes a integração de todos”. In MENESES, 2009: p. 384.

⁴⁰¹ “O plano contrapicado (...) dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los, recortando-os no céu até os envolver numa auréola de neblina.” MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa, Dinalivro, 2005, p. 51.



Viagem do Chefe do Estado às Colónias...



Bronenosets Potemkin

O Presidente da República regressa ao Lobito, onde a “população parece ter redobrado o calor”. A multidão à espera no cais saúda-o, mas não se vê o navio de Carmona. O carro segue no meio de “serviçais” de um e outro lado da estrada e a câmara mostra-os do seu ponto de vista: a ida à exploração de açúcar é sempre acompanhada pela multidão e o automóvel é “perseguido” pelo povo quando anda. Mais uma vez, temos multidão no cais quando carro é içado para o navio. As pessoas saúdam o *Angola* que se afasta e, do ponto de vista do navio, vemo-las a acenar. A viagem cumpre-se em monótono ritual de chegadas e partidas, sem grandes pontos culminantes, que não os da retórica inflamada da voz *off*.

De regresso a Luanda, Carmona condecora o comandante do “Afonso de Albuquerque” que escolta o “Angola” desde Lisboa. De seguida, passa revista e cumprimenta a tripulação, que desfila perante ele, dentro do navio. Em terra, a multidão continua a segui-lo e grita por “Salazar” e “Carmona”, e a sua vastidão é mostrada através de um plano geral. No dia 15 de Agosto comemora-se a reconquista de Angola aos holandeses, faz-se uma missa campal, vemos Carmona em plano aproximado, temos grandes planos do público e um plano geral de todos os que estão presentes. Nesta cena, António Lopes Ribeiro aspira a mostrar a totalidade das pessoas que participaram na

missa, quase na tentativa de as multiplicar: a manipulação torna-se assim ainda mais óbvia.

De seguida, temos uma revista às tropas junto da estátua de Salvador Correia que participou na reconquista de Angola



aos holandeses, depositando Carmona uma coroa de flores. Depois, temos um plano aéreo da Exposição Feira de Luanda, uma “realização magnífica”, e planos gerais da exposição juntamente com planos de pormenor. As crianças andam no comboio da exposição e vemos planos fixos e panorâmicas dos pavilhões sempre com música de fundo. A cena termina com vários planos dos edifícios iluminados. “Não imaginamos”,



mas a câmara ajuda a mostrar, embora com poucos resultados se os compararmos com as noites das tochas de Riefenstahl: ao invés da cineasta alemã, insiste-se no acessório e no comezinho, a dar a medida da pequenez da visão pretendida.

A homenagem aos mortos da Grande Guerra é realizada com um desfile. O lançamento da primeira pedra de um monumento a D. Afonso Henriques, “fundador da pátria”, é feito por Carmona e à saída de Luanda ouvem-se “aclamações mais fortes ainda” e temos o mesmo plano do barco com vista da multidão no cais a acenar. Há um *travelling* sobre a paisagem e respectivas casas visto do barco, e Carmona é aplaudido pela tripulação quando embarca no “Angola”.

“Lisboa, capital do império, cobriu-se de gala e novamente acorreu ao Tejo para receber num ambiente de glória o Chefe da Nação” é como começa a narração da cena

da chegada de Carmona a Lisboa, em que a multidão e as tropas estão no Terreiro do Paço, e há panorâmicas sobre ambas. Podemos assim ter uma ideia do tamanho da multidão que espera o desembarque do Presidente de uma forma mais em crescendo do que se fosse mostrada somente através de um plano fixo. A chegada do *Angola* é feita com a bandeira com o céu em fundo, Carmona desembarca no Terreiro do Paço num pequeno barco e é aplaudido ao som do hino nacional. O Presidente da República saúda de um lado e outro enquanto sobe as escadas do Cais das Colunas e na narração há um louvor a Carmona enquanto ele e Salazar caminham: “carregamo-lo num movimento entusiástico de gratidão para junto dos que melhor têm servido Portugal e a sua grandeza” e o último plano do filme é um ligeiro contrapicado de Carmona a fazer continência novamente com o hino nacional em fundo. ‘A Portuguesa’ está muito presente nesta sequência final como que a carimbar a presença de Carmona entre aqueles que “melhor têm servido Portugal e a sua grandeza” e a realização tenta levar-nos a reconhecer isso mesmo, mostrando Carmona de baixo para cima, quase como uma estátua heróica. É de notar igualmente a ausência de Salazar neste último plano, se bem



que possamos ter sempre a dúvida se o “carregamo-lo num movimento entusiástico de gratidão para junto dos que melhor têm servido Portugal e a sua grandeza” querará implicitamente dizer que Carmona é literal e metaforicamente levado para junto de Salazar, que já está nesse patamar. Aliás, segundo Ribeiro de Meneses, estas viagens de Carmona às províncias ultramarinas podem ter uma dupla leitura: para além de

reforçarem os laços entre a metrópole e as colónias demonstram igualmente que Salazar atingiu um grau de poder que já não necessita da presença física de Carmona para o amparar.⁴⁰²

O esquema do filme é sempre o mesmo: Carmona invariavelmente recebido por uma multidão onde quer que desembarque; as manifestações de alegria e júbilo por parte das populações locais uma constante; e, nas cerimónias oficiais, só por uma vez lhe ouvimos a voz - a sua presença é meramente simbólica, vale por si só, nem precisa de falar. Por isso, é hoje difícil de acreditar que o filme dê apenas “uma ideia bastante pálida do calor e do carinho com que as populações de S. Tomé e de Angola acolheram o senhor Presidente da República”, como é referido logo no primeiro intertítulo, embora com outras intenções. Em termos de realização, Carmona tem naturalmente preponderância em relação às demais figuras, sendo que só esporadicamente (e são crianças, ou “indígenas”) é que há alguém também com algum destaque em termos visuais. Apesar de não ter ido na viagem, a figura de Salazar não é esquecida por via dos estandartes e da sua onnipresente (e omnisciente) ausência.

1.4. A Segunda Viagem Triunfal: prolongamentos e complementaridades

Apesar de ter sido feita em 1938, *Viagem do Chefe do Estado às Colónias de Angola e S. Tomé e Príncipe* só estreou no ano seguinte, o que fez com que os dois primeiros filmes sobre das viagens ultramarinas de Carmona tenham saído, de facto, no mesmo ano. *A Segunda Viagem Triunfal*, realizado por Paulo de Brito Aranha, relata como diz o seu primeiro intertítulo a “reportagem cinematográfica da visita do Chefe de

⁴⁰² MENESES, 2009: p. 127.

Estado à África Oriental Portuguesa, Cabo Verde, S. Tomé, Luanda e União Sul-Africana.” A locução do filme é de António Lopes Ribeiro, o que estabelece a conexão com a película anterior, e começa como habitualmente com a música pomposa do genérico, num plano com as quinas, a esfera armilar e a cruz de Cristo: os *símbolos da pátria* estão logo presentes no início do filme.

A primeira imagem do filme é a bandeira portuguesa juntamente com a do Reino Unido. Portugal honra as suas tradições e a amizade com os ingleses já vem de há muitos séculos. A 17 de Junho de 1939 dá-se a partida do *Colonial*, que levará Carmona do Terreiro do Paço até à costa africana. Salazar despede-se de Carmona, que entra no barco, saudado por pessoas também em barcos ao longo do Tejo. O *Colonial* é escoltado por outros navios militares, cujos marinheiros saúdam o Presidente da República: “viva Carmona”.

A primeira paragem em Cabo Verde, na ilha de São Vicente, sinaliza-se com estandartes que dizem “Viva Carmona” e “Viva Salazar”, visíveis logo no porto: apesar de não estar presente fisicamente, a figura de Salazar torna-se



sempre, como já vimos, incontornável. Carmona “assiste a várias cerimónias na Cidade da Praia”, faz uma saudação na varanda, há o hastear da bandeira nacional com o hino português e a inauguração do monumento comemorativo da viagem. À noite, as festividades prosseguem e os “indígenas saúdam com uma alegre marcha luminosa”. O plano dos archotes acesos, que fariam hoje lembrar as cerimónias de Fátima, no caso vertente remetem mais uma vez para uma situação semelhante em *Triumph des*

Willens, em que o hotel onde Hitler se encontra instalado também está



A Segunda Viagem Triunfal



Triumph des Willens

iluminado por archotes. Em ambos os casos, a figura mais importante do país é merecedora de todas as honrarias e a população local não olha a meios para a fazer sentir bem acolhida: os ‘olhos da pátria’ seguem o Chefe de Estado e portanto a sua presença numa determinada região torna-a central nesse momento e os dirigentes e as populações locais também têm consciência disso.

A segunda paragem dá-se em São Tomé, onde “os aplausos são verdadeiramente delirantes”: as ruas estão cheias enquanto a comitiva passeia nelas. Finalmente vêm-se negros, uns alinhados na estrada e outros a correrem atrás do carro, sendo Carmona e a mulher “alvos de homenagens”. Há uma participação constante do narrador que não se cansa de salientar as grandes “recepções” que Carmona teve tanto pelas entidades locais como pelo povo, de forma a *interpretar* a singeleza das imagens, conferindo-lhe o tom épico que não possuem. O “Hospital Central Doutor Oliveira Salazar” é inaugurado por Carmona, com louvores ao ‘chefe ausente’: Salazar é um “grande homem de Estado que, reconstruindo a nação, tornou possível estas triunfais viagens ao império português.” A importância de Salazar nunca é por demais realçada, mesmo que seja à custa da diminuição do papel simbólico de Carmona: aqui diz-se que as viagens do Presidente da República são devidas ao Presidente do Conselho, aparecendo um

dissolve, quando a comitiva entra no hospital. Logo a seguir, as esposas do Chefe de Estado e do Ministro das Colónias distribuem enxovais “indígenas”: de notar o constante emprego da palavra ‘indígena’ para definir os habitantes locais, a denotar uma clara posição ideológica, embora não possuísse, porventura, o carácter pejorativo que tem hoje.

Os pescadores “indígenas” saúdam a comitiva com gritos de “Carmona” e há uma panorâmica sobre a população negra, naturalmente sem grandes planos: no desfile, os habitantes locais fazem a saudação fascista, enquanto no mar pescadores mostram sintomaticamente o estandarte “viva Salazar” e, num cortejo em honra do Chefe de Estado, vemos cavalos, gado bravo, carros alegóricos e ouvimos cânticos locais.

Em Lourenço Marques, “importante e famosíssima capital da África Oriental Portuguesa”, toda a cidade está em festa, demonstrando uma “extraordinária imponência”, a multidão está nas ruas. Um *travelling* acompanha Carmona, a pé, na revista às tropas e, de seguida, vemos um desfile de negros fardados a tocar, com tambores, e ouvem-se gritos de “viva”. O entusiasmo é tal que, na recepção na Câmara Municipal de Lourenço Marques, “o Sr. Presidente da República é obrigado a vir à janela agradecer as aclamações da multidão”. Na inauguração do monumento que assinala a passagem do Presidente da República por Lourenço Marques, o Governador-Geral de Moçambique enfatiza que “aqui é Portugal!” A esposa do general Carmona é quem o inaugura e um *travelling* vertical sobre o mesmo permite ler a justificação da sua presença: a visita do Presidente e a inauguração do monumento como que cauciona simbolicamente Lourenço Marques enquanto território português.

Um “brilhante Garden Party, com toda a elegância e suprema distinção”, “riqueza e bom gosto das toilettes”, é oferecido à comitiva, com vários grandes planos dos convidados, especialmente mulheres. Um fogo-de-artifício nocturno e a dança

sagrada dos indianos encerram a cena: a celebração do Império atinge aqui um dos seus pontos culminantes.

Numa parada escolar, em que o público saúda Carmona, crianças marcham em trajes de ginástica, demonstrando a “vitalidade da raça”: as exhibições de classes de ginástica masculina e feminina são aplaudidas por Carmona e restante tribuna. Uma panorâmica mostra-nos os exercícios e é servido um lanche às



crianças, com as esposas do Presidente da República e do Governador-Geral a distribuírem brinquedos. De novo, o papel do/a pai/mãe e protector/a a destacar-se como relevante. Sempre que há oportunidade, estas acções de solidariedade, principalmente com crianças, fazem a sua aparição, pontual mas assertiva.

Seguidamente, temos a homenagem de Carmona aos mortos na Grande Guerra, com a deposição de uma coroa de flores no monumento: o presidente-militar não perde uma ocasião de juntar os seus duplos atributos simbólicos, enquanto um *travelling* vertical mostra-nos o monumento.

Em Marracuene, Carmona cumprimenta os veteranos das campanhas em África e deposita uma coroa de flores no monumento aos mortos das guerras de ocupação, seguindo-se uma missa campal em que o prelado de Moçambique evoca os heróis das campanhas moçambicanas: mais um discurso que se ouve, mais um que não é de Carmona que, embora aparentemente no centro, está, de facto, numa resguardada margem reverencial.

Na parada militar das “tropas indígenas”, Carmona faz a continência e as tropas tocam trompete e tambores. Há música sempre presente, mesmo em *off*, desligada da

acção, a desviar a atenção do espectador para a importância da banda sonora. O regresso a Lourenço Marques dá-se “numa das excelentes automotoras”. Para Magde, onde se vai “inaugurar uma nova ponte de caminho-de-ferro”, viaja-se também de comboio: o Governador-Geral faz um discurso a elogiar a obra. Em Magul, uma “imponente parada indígena com 30 000 pessoas” demonstra que há uma “apoteose ao esforço mobilizador dos portugueses e à nítida consagração da sua política ultramarina.” O hino português é tocado em instrumentos tradicionais por negros e vemos danças locais. A “carga guerreira dos indígenas” saúda o Chefe de Estado e há planos gerais para se ver a imensidão da multidão. Finalmente ouve-se a voz de Carmona, que enaltece a demonstração de patriotismo dos “indígenas do Sul do Sahara”,



agradecendo-lhes, mas a sua palavra dilui-se na mecânica sucessão de eventos comemorativos e vemo-lo enquadrado com outras individualidades, nunca aparecendo sozinho no plano. As imagens oscilam entre o exotismo quase folclórico e o panegírico do progresso, enquanto um radialista do Rádio Clube de Moçambique relata o cortejo alegórico num ponto elevado. Ouvimo-lo em *off* no desfile com carros alegóricos e há um *travelling* sobre a tribuna de honra e panorâmicas sobre os diversos carros com motivos relacionados com a metrópole e as colónias. Trata-se de uma longa sequência, pontuada sempre pelo relato em *off*: demonstra uma “formidável vitalidade da colónia”, mas, de facto, evidencia as limitações da personalidade cujo culto era impossível.

O povo de Lourenço Marques (a “terceira cidade portuguesa”) despede-se de Carmona no cais quando ele parte. Na cidade da Beira, o Presidente da República desce do barco e é inaugurado um padrão que assinala a passagem do Chefe de Estado (“como

em todas as cidades visitadas”). Há uma exposição da Companhia de Moçambique para apresentação de produtos agrícolas e industriais, com uma aldeia indígena no cimo dessa mesma exposição, e a reconstrução de uma fortaleza, marca de um gosto pelo exótico e pela exaltação das virtudes da raça. Preponderava o culto pelas exposições, iniciado pela Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934), seguindo-se a Exposição Histórica da Ocupação (Lisboa, 1937), a caminho da grande viragem da Exposição de 1940. À noite, é oferecido um banquete para as entidades oficiais, em que assistimos a dois discursos, mas nenhum deles de Carmona, como se vinha tornando hábito. No aeródromo da Beira estão 10 000 nativos. Os planos gerais da multidão encontram-se entrecortados com planos aproximados das danças guerreiras, fazendo-se um *travelling* sobre as mulheres negras. A figura de Carmona reduz-se, cada vez mais, a uma simbologia vazia, sem voz autónoma.

Na Ilha de Moçambique, um *travelling* de dentro do automóvel revela-nos mulheres que vão cantando à passagem da comitiva. De realçar as muitas vezes que o ponto de vista da câmara é o mesmo de Carmona, especialmente nestas deslocações em viaturas, o que, se salienta o seu olhar, lhe diminui a ‘autoridade’ e o carisma. Nesta sequência longa, vemos um estandarte “Viva General Carmona”, inúmeras pessoas mas numa disposição mais ordeira do que nas outras cidades, música e danças indígenas.



De seguida saímos do território português e, a convite do Rei Jorge VI de Inglaterra, visita-se a cidade de Pretória na União Sul-Africana: na locução, António Lopes Ribeiro realça bem o “triunfo político e diplomático do governo português”. É

feita uma recepção a Carmona por vários ministros e o Presidente da República faz a revista à guarda de honra. É tudo muito mais calmo do que nas colónias portuguesas, o cortejo passa por avenidas com multidão de um lado e de outro da estrada, mas sem grande ruído. No dia seguinte, Carmona visita o monumento aos mortos da Grande Guerra (recorrência constante, a sublinhar a sua função de militar) com o hino nacional português em pano de fundo. Passamos de seguida para a Cidade do Cabo, em que a chegada da comitiva se faz de comboio dentro do qual vemos um *travelling* sobre a paisagem. António Lopes Ribeiro relata-nos um “ainda maior interesse” na visita “se é possível”. A repetição sistemática dá o mote, a monotonia predomina, está-se longe da euforia e do discurso inflamado do *Führer*, na encenação imaginativa de Leni Riefenstahl.⁴⁰³

O discurso de Lopes Ribeiro é esclarecedor: o “prestígio de Portugal conseguido por Carmona sob o governo de Salazar, o legislador de génio, a quem se deve o acto colonial e tantos outros diplomas admiráveis, alcançou e sabe contar [*sic*] em África como em todo o mundo.” A acompanhar estas palavras, vemos imagens da despedida de Carmona das pessoas no cais e um *travelling* sobre elas a acenarem.

O *Colonial*, escoltado, por esquadra inglesa, faz escala em Luanda que o General visitara no ano anterior. Há uma recepção à chegada por todos os governadores provinciais. No desfile da



⁴⁰³ No entanto, convém referir que tanto a génese como os objectivos dos dois regimes são diferentes. Segundo Ribeiro de Meneses, “equiparar Estado Novo e fascismo suscita dificuldades óbvias: entre outras, destacam-se a ausência de uma mobilização de massas, a natureza moderada do nacionalismo português, a selecção cuidadosa e, em última análise, apolítica, da elite restrita que liderava o país, a inexistência de um movimento forte da classe trabalhadora e a rejeição da violência como meio de transformação da sociedade. Incluir Salazar, com as suas origens, trajectória, fé e mentalidade na grande ‘família’ fascista equivale, à primeira vista, a esticar o conceito de fascismo a tal ponto que ele perde significado.” In MENESES, 2009: p. 187.

Mocidade, jovens tocam tambores enquanto outros fazem a saudação fascista. Há planos mais aproximados que nos outros desfiles. Afinal, trata-se de um evento da Mocidade Portuguesa e a parafernália proto-fascista faz todo o sentido.

Na chegada à ‘metrópole’, salienta-se que o “êxito das viagens imperiais” do Ministro das Colónias foi acompanhado pelo “prestígio e autoridade do Presidente da República num rasto de simpatia humana”. É um “serviço inestimável prestado pelo General Carmona” que torna o “império português mais forte e confiante”. “Salazar, o grande reconstrutor da nação, vem a bordo selar com um abraço [...]” A acompanhar todo este discurso, vemos imagens quase oníricas da viagem em constante *dissolve* umas sobre outras. Salazar sobe a escada do barco e a última imagem é o abraço dele a Carmona.



Nesta segunda viagem às colónias no espaço de um ano, Carmona acaba por ter menos contacto com a população do que na anterior, o que se deve também ao facto de ter visitado locais fora do território português. No entanto, enquanto esteve nas colónias, o entusiasmo das populações foi apresentado como uma constante. Há igualmente um maior predomínio das figuras militares, quer nas numerosas e repetitivas revistas às tropas, quer nos desfiles, quer ainda nas homenagens aos mortos na Grande Guerra. Da mesma maneira, também se deve salientar as inaugurações de infra-estruturas que o Presidente fez. Tal como no filme anterior, Carmona só discursa uma vez, mas neste caso durante mais tempo. A figura de Salazar está novamente omnipresente tanto nos estandartes da população como, sobretudo, na narração de António Lopes Ribeiro: aparece em pessoa no início e no fim do filme, em círculo quase perfeito que colmata a

sua forçada ausência na estrutura principal do comentário. No entanto, os dois documentários revelam-se complementares na medida em que instituem o culto possível da personalidade, que o comedimento passadista e conservador do regime exigia.

2. O culto da pátria em tempos de crise: a guerra e a atitude *escapista* do Estado Novo

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, dá-se uma mudança na estratégia do regime: Portugal adopta uma posição de neutralidade e inerentemente surge um inevitável isolamento em relação ao resto da Europa. É referido várias vezes que Portugal é um “oásis” no Velho Continente e, por esse mesmo motivo, há uma atenuação do lado ideológico nas manifestações do regime a favor de uma vertente mais escapista. Importava desviar a atenção das pessoas do panorama bélico que se vivia e para isso nada melhor do que realçar os feitos portugueses do passado.

2.1. Uma Fuga para Trás: *As Festas do Duplo Centenário*

Assim sendo, houve alguns filmes que mostraram efemérides realizadas em Portugal. O documentário *As Festas do Duplo Centenário* de António Lopes Ribeiro (1940), conforme nos relata logo o intertítulo inicial, “resume muito sucintamente alguns aspectos da comemoração do Duplo Centenário da Fundação e da Independência de Portugal, celebradas em 1940. O cinema não consegue dar, de nenhum modo, a grandiosidade que tiveram. Mas era seu dever fixar o que pudesse para que os que estão longe pudessem reviver essas horas únicas da História de Portugal.” Temos novamente o lamento pelas limitações do cinema, que não permitem que se apreciem as comemorações em todo o seu esplendor. No entanto, já o genérico inicial tinha sido enquadrado como se fosse uma moldura com uma mistura entre o hino nacional e outra

música comemorativa. Trata-se de um documentário de cerca de 68', dividido pelos intertítulos numa espécie de estrutura em capítulos sucessivos.

O filme inicia-se com a chegada de paquete da “Embaixada Especial do Brasil” e posteriormente um intertítulo anuncia-nos “as grandes festas nacionais”, seguido logo por outro, “o *Te Deum* da Sé”, que decorreu a 4 de Julho de 1940: um plano exterior da Sé e das cerimónias, presididas pelo cardeal-patriarca Cerejeira, enquanto Carmona e Salazar, vestidos de gala, percorrem separadamente as escadas de acesso à Sé e estão a sair da cerimónia.

No capítulo “Sessão Inaugural na C.M.L.”, temos uma panorâmica exterior da chegada da comitiva com a praça engalanada, estando a Guarda Republicana alinhada à porta. Há um plano geral da varanda da Câmara, depois outro mais aproximado em que se vêem seis pessoas e quem está a acenar à multidão é Carmona. Salazar situa-se num



plano mais recuado e só conseguimos ver o seu rosto, já que o corpo se encontra encoberto pela varanda: este encobrimento da sua figura é uma forma de prolongar o efeito de *trompe l'oeil* sobre o real exercício do poder – quem toma a

dianteira na varanda é Carmona, no país é Salazar.

Em “A caminho de Guimarães”, a câmara está dentro do “comboio especial” que transportou a comitiva, com um *travelling* em andamento e a multidão do lado de fora com bandeirinhas e a fazer a saudação fascista à passagem do comboio, como se a representação o tivesse encerrado no seu próprio aparato formal.

Na “passagem em Santo Tirso”, Carmona parece caminhar sobre chão de confetes, numa espécie de Carnaval ‘histórico’, e beija uma criança. Em *Triumph des*

Willens, Riefenstahl mostra-nos uma cena semelhante com Hitler, pois momentos de



As Festas do Duplo Centenário



Triumph des Willens

comunhão do líder com as crianças revestem-se de grande importância para dar um rosto humano ao regime: no caso alemão, na altura destes acontecimentos, o regime ainda não tinha cometido as atrocidades que viria a cometer; no caso português, salvaguardando as enormes distâncias, os anos 30 revelaram-se os mais repressivos. No entanto, em ambos os casos, os seus críticos já manifestavam apreensão pelo rumo que poderia vir a ser seguido, donde a necessidade destes momentos também para tentar apaziguar as mentes mais inquietas. Mas mesmo assim, apesar da semelhança, as cenas acabam por não ser exactamente iguais nos dois filmes, já que no de Riefenstahl, com uma criança a dar uma flor a Hitler, não há tanta proximidade como no caso do beijo de Carmona. Indício de diferentes cultos da personalidade, prenunciando distintos futuros para os respectivos regimes?

“E no dia 4 de Junho de 1940, enquanto uma guerra atroz divide e dilacera a Europa e o Mundo, Portugal festejou orgulhosamente, pacificamente, com preces, com vivas e com flores, os oito séculos imortais da sua história.”⁴⁰⁴ Mais uma vez, aparece a ênfase no papel neutral de Portugal, que lhe permitiu celebrar em paz os oito séculos da sua fundação: enquanto as outras populações sofrem com a guerra, em Portugal vive-se num *paraíso*. Este constitui um inevitável momento de viragem na imagem exterior que

⁴⁰⁴ Se citaremos abundantemente o comentário áudio, é porque determina a direcção do olhar e manipula a leitura que se pretende unívoca.

o Estado Novo pretende dar de si próprio: *Civilização* (e História) *versus Barbárie* (e esquecimento). Há toque de trompetas no castelo de Guimarães e um cortejo desfila pelas ruas, com mulheres a transportarem flores à cabeça e vemos um cartaz “Abaixo de Deus, a pátria”, ao mesmo tempo que as entidades oficiais depositam flores numa praça (um deles parece ser Salazar, mas não surge com clareza) e os fotógrafos registam o momento.

Carmona e Salazar chegam separadamente ao castelo, ouvindo-se a multidão gritar por Salazar e não por Carmona. Entretanto, as mulheres com as flores à cabeça vão desfilando e vemo-las em planos gerais e mais aproximados, mas sem se vislumbrar nenhum rosto particular: é uma massa algo informe e ritual de figurantes de uma cena decorativa. Num plano americano, Carmona fala com algumas das entidades oficiais e cumprimenta-as, enquanto um plano geral do exterior do castelo nos mostra o largo cheio de mulheres *floridas*, apogeu de uma folclórica e ridícula manifestação popular. Há uma panorâmica vertical (no sentido descendente) sobre o castelo, com música religiosa em fundo: os acólitos também estão alinhados no exterior do castelo e Salazar entra nele.

O largo está completamente cheio e ouve-se a voz *off* “atenção Portugal, vai falar Salazar”: ouvimo-lo, mas não o vemos no início. Depois temos um plano americano de perfil, sempre o mesmo, enquanto fala. Tal plano é entrecortado pelo plano geral da multidão a ouvi-lo: o discurso exalta o passado de Portugal, nomeadamente os Descobrimentos, a “raça portuguesa independente e cristã”, e ouvimos barulho de tambores durante o discurso. A multidão exulta com um “Viva Portugal” dito por Salazar no fim e temos um plano geral da multidão. Neste discurso, há muito claramente a diferença entre Salazar, em plano americano, e o povo, em plano geral, pois, ao contrário de algumas cenas anteriores e de outros filmes da mesma época,

não surgem planos aproximados do público: a câmara está concentrada e realça apenas a figura principal, aqui transformada em ícone.



Carmona hasteia a bandeira enquadrado num plano americano de perfil, enquanto pombas são soltas e sobrevoam o local. Segundo um intertítulo: “E ao mesmo tempo que se erguia, no alto da torre de menagem do castelo de Guimarães, a bandeira da Fundação, a mesma bandeira flutuava em cada cantinho da Terra onde pulsa um coração de portugueses.” Há vários planos fixos de um navio, de janelas com bandeiras e da torre do castelo com as bandeiras da Fundação e a Portuguesa, enquanto Carmona permanece de perfil, como uma efígie.⁴⁰⁵



Uma marcha luminosa nocturna constitui uma “nota de alegria popular, nitidamente característica da região, a juntar às muitas que se registaram” e alinharam-se frente ao castelo em letras luminosas três vezes a palavra “Portugal”: a nomeação da pátria sobrepõe-se à do seu *salvador*.

“O Acto Medieval do Porto” é realizado perante uma multidão no largo da Sé Catedral. Em Braga, a missa solene é celebrada na Sé, com uma multidão à porta e o

⁴⁰⁵ Esta pose de Carmona evoca alguns dos selos de que foi objecto. Pela sua pertinência, falaremos deles na parte final deste subcapítulo.

Ministro das Obras Públicas a representar o Presidente do Conselho. Depois, há uma visita aos túmulos de D. Henrique e D. Teresa, mas só o sabemos pela voz de António Lopes Ribeiro, já que apenas vislumbramos pormenores do túmulo sem ninguém no plano. Em Coimbra, nas Festas de Santa Clara-a-Velha, é o Ministro da Educação Nacional a representar Salazar. Através de planos muito curtos, vemos o cortejo universitário a desfilar pela baixa da cidade. No Portugal dos Pequenitos, inaugurou-se uma estátua do fundador na “escala própria”: à caricatura miniatural dos edifícios, contrapõe-se a grandeza da iconografia da autoridade. Este périplo geográfico, de Norte para Sul, corresponde ao gosto de construir um espaço simbólico, sempre como pano de fundo para o exercício do poder.

Segue-se “A Romagem à Sé e ao Castelo”, em Lisboa, onde que as pessoas estão às janelas, ornamentadas “ao gosto dos moradores”. Vários planos curtos mostram-nos as ruas cheias para o desfile, planos semelhantes aos de Nuremberga em



As Festas do Duplo Centenário



Triumph des Willens

Riefenstahl. O Chefe de Estado e o embaixador especial do Brasil foram os primeiros a chegar ao castelo, “agora restituído ao aspecto que tinha quando D. Afonso Henriques o conquistou aos mouros”.

Mostra-se-nos uma imagem tanto do exterior como do interior da capela do Santo n’ “O Dia de Santo António”, enquanto um outro intertítulo anuncia “A

Comemoração da Batalha de Ourique” e, na cerimónia, o Ministro da Agricultura representou o Presidente do Conselho.

Nas “Comemorações da Tomada de Faro”, o Ministro das Obras Públicas é saudado com enorme entusiasmo pela população e faz uma caminhada pela zona baixa da cidade, onde são atirados confetes. A “ingenuidade tocante” de alguns farenses é realçada por António Lopes Ribeiro e há bustos de Salazar pendurados na parede, em exibição do mais puro *kitsch* representativo. A seguir ao desfile de raparigas com bandeiras, vemos (mas não ouvimos) Júlio Dantas a discursar. A ingenuidade prolonga-se, porém, pela própria concepção fragmentada dos episódios: de novo um arremedo *naïf* da iconografia germânica, substituindo o ritual pelo anedótico.



Na “Evocação de Sagres”, é o Ministro das Colónias a representar Salazar, que, apesar de sempre ausente, está onnipresente: no promontório sobre as rochas, há uma grande concentração de pessoas e os navios soltam salvas, sendo a celebração “abrilhantada” pelo coro da Emissora Nacional. Ao intertítulo “As Festas de Lisboa” segue-se outro “A Exposição dos Primitivos Portugueses” e temos imagens do Museu de Arte Antiga, nomeadamente um plano do interior, com a inauguração da exposição em que se destacam os painéis de S. Vicente (“Os Lusíadas da pintura”, segundo António Lopes Ribeiro).

“A recepção das Embaixadas Especiais no Palácio da Ajuda” começa com um plano do largo do palácio, com uma das comitivas que iam apresentar cumprimentos pelo oitavo centenário de Portugal. Carmona recebe o duque de Kent e cumprimenta outras pessoas, na recepção na antiga sala do trono: um plano lateral mostra que

chegavam à entrada do palácio embaixadores de diversos países que se “enfrentavam agora numa guerra sem quartel”. Os de países fascistas fazem a respectiva saudação, enquanto o comentário tendencioso revela: “mais nenhum país poderia permitir hoje a honra de reunir na mesma sala, lado a lado, representantes de nações agora inimigas entre si. Maravilhoso prémio de uma política de verdade, de lealdade e firmeza que bastaria para imortalizar a figura de Salazar como Ministro dos Negócios Estrangeiros.” Registe-se o destaque dado a Salazar em vez de Carmona, verdadeiramente relevando aquele a quem se devia a paz em que Portugal vivia.

E, depois das introduções que assinalam a glorificação da pátria, chegamos finalmente ao objecto principal: um intertítulo revela-nos “o Acto inaugural da Exposição do Mundo Português” – “com a maior solenidade e num ambiente particularmente festivo, foi inaugurada pelo Sr. Presidente da República a Exposição do



Descobrimentos.

Uma sequência muito curta mostra-nos “A Nau Portugal” a entrar na doca e a ser inaugurada pelo Chefe de Estado: um “monumento ao bom gosto ficou exposta aos olhos admirados de todos nós,

Mundo Português”, que desfraldou igualmente a bandeira do evento. Há planos curtos de outras bandeiras ao vento, com pombas⁴⁰⁶ a voarem sobre o recinto, sendo visível o Padrão dos



⁴⁰⁶ A largada de pombas era recorrente nas inaugurações. Já tinha sido em *Olympia* (1936) e voltaria a sê-lo em *10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional* (1944)

honrando os nossos marinheiros e os nossos artistas.”⁴⁰⁷ No “*Te Deum* do Império em Santa Maria de Belém”, os figurantes estão vestidos à moda do séc. XVI e tocam trompete à porta dos Jerónimos. O Duque de Kent,⁴⁰⁸ membros do governo e corpo diplomático assistiram à cerimónia e uma “imponente procissão com sete bispos desfilou na Praça do Império”, havendo planos da guarda de honra, à qual Carmona passa revista, entrando depois na “magnífica nave”: dentro dos Jerónimos, há vários planos da assistência, incluindo uma tribuna especial com representantes de todas as nações que se “associaram à glorificação do império português neste louvar a Deus pela paz e pela prosperidade da nossa terra e do nosso povo.” À saída, Carmona e Salazar são aplaudidos, mas só o primeiro saúda as pessoas; Salazar não lhes acena.



No “Cortejo Histórico Português”, temos uma nova panorâmica do recinto, com o Padrão dos Descobrimentos em destaque e as pessoas nas ruas: o cortejo levou à “exposição de Belém mais de 250 000 pessoas”. A sequência continua com relativa variação de planos: Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, Francisco de Almeida, Pedro Álvares Cabral e outras personagens ligadas aos Descobrimentos também estão presentes, bem como um elefante e um leão, marcas do bestiário colonial, numa amálgama *kitsch* de grande espectacularidade. As bandeiras das campanhas africanas do

⁴⁰⁷ Significativamente, nem se faz referência aos problemas que houve para colocar a Nau Portugal a flutuar. (cf. p. 408.)

⁴⁰⁸ Em tempos de guerra, a presença de um membro da casa real britânica reveste-se de alguma relevância dada a insistência do regime na posição neutral.

séc. XIX são empunhadas pelo exército actual, havendo ainda um desfile do “Portugal de hoje representado por grupos originais de todas as províncias (Trás-os-Montes, Beira Baixa, Douro, etc.)”: basicamente é tudo filmado em dois tipos de planos, picado e



panorâmica ao nível do solo. A Mocidade Portuguesa “fechava esta parada impressionante”. A sequência tem sete minutos de duração o que a torna uma das mais longas do filme, revelando assim a importância que António Lopes Ribeiro lhe confere dentro do próprio filme.

Os prémios das “Marchas Populares dos Bairros de Lisboa” aparecem em intertítulo ainda antes da respectiva marcha. São cenas muito curtas, sempre com o mesmo ponto de vista, alguns grandes planos, já que tudo se passa de noite e com pouca luz, enquanto a música e as cantigas das marchas fazem a ligação entre tudo, sendo uma sequência de duração média (4’) devido à quantidade de prémios.

E a fragmentação em quadros continua, o que nos leva a relevar apenas a exaltação do presente, pela insistência numa mecânica de repetição, tendente a veicular a ideia da acumulação de sinais. Se no relato das viagens às colónias optámos pela pormenorização, aqui faz mais sentido elidir alguns detalhes e salientar a estratégia da abrangência. O périplo inclui o Brasil, Pedro Álvares Cabral, o passado e o presente, sempre interligados, a Mocidade Portuguesa e a Legião a darem o tom militarizado de uma ingénua viagem pelo imaginário do regime, já esvaziado da sua função mais claramente ideológica, para assumir contornos de folclórico escapismo.

Tratando-se das festas do duplo centenário, António Lopes Ribeiro tentou mostrar o maior número de eventos possível em todo o País: naturalmente que uns acabaram por ter mais destaque que os outros, mas vemos neste filme muitos dos concelhos de Portugal. Pela sua duração, pode dizer-se que os que assumiram maior importância foram a Exposição do Mundo Português, o Cortejo Histórico Português e o Grande Cortejo do Trabalho no Porto. No entanto, o mais relevante, e aquele em que António Lopes Ribeiro aproveita para enfatizar o papel de Portugal no Mundo, foi a recepção às Embaixadas Especiais, em que se conseguiu juntar na mesma sala representantes das nações em guerra: o objectivo não é tanto endeusar o regime, mas o seu papel neutral de elo de ligação entre inimigos irreconciliáveis. Houve uma clara mudança no discurso: ao Portugal pluricontinental e à exaltação da personalidade, prefere-se agora o espectáculo exposto do regime em festa. De realçar igualmente, o que decorre da própria natureza do filme, que os eventos acabam por ter predominância sobre as pessoas, porque não conseguindo naturalmente Salazar e Carmona estarem em todo o lado ao mesmo tempo tiveram que ser representados por alguns ministros em certas localidades: assim sendo, é natural que estes não tivessem o destaque que teriam o Chefe de Estado e o Presidente do Conselho, caso tivessem estado presentes. Por outro lado, a nível de discursos, o único que se ouve é o do próprio Salazar: só ele *tem* voz, embora continue a revelar os seus parcos recursos oratórios. Já sabemos que Carmona raramente fala em público e as palavras dos seus representantes como de Salazar nos diversos concelhos são todas elididas: não se dá destaque ao que não tem como protagonista o Presidente do Concelho.

2.2. O grande espectáculo do regime: *A Exposição do Mundo Português*

Apesar de já ter sido contemplado nas *Festas do Duplo Centenário*, é natural que um acontecimento tão importante para Portugal como *A Exposição do Mundo Português*⁴⁰⁹ tenha tido direito a um filme autónomo com o mesmo nome, realizado também por António Lopes Ribeiro em 1941:⁴¹⁰ as imagens são de Manuel Luz Vieira e Artur Costa de Macedo, como em quase todos os filmes anteriores de Lopes Ribeiro, e a música é uma obsessão constante.

O princípio passa por uma panorâmica no espaço entre o Mosteiro dos



Jerónimos e a Torre de Belém, onde “demoliram o feio para construir o belo”, “ergueram tenazmente, amorosamente esse prodigioso monumento das nossas virtudes e dos nossos préstimos”. As imagens da edificação da Exposição são mostradas em

dissolve e chama-se a atenção para o valor acrescentado da Exposição que foi transformar uma zona da cidade que estava subaproveitada e esteticamente muito pouco

⁴⁰⁹ Os números da Exposição dizem tudo acerca da sua relevância para o regime: “custou cerca de 35 000 contos, teve entre 23 de Junho e 2 de Dezembro de 1940 mais de três milhões de visitantes. Nos 17 meses em que decorreu a concepção e construção da Exposição trabalharam nela 5000 operários, 15 engenheiros, 17 arquitectos, 43 pintores-decoradores, 129 auxiliares, mais 1000 modeladores-estucadores. O bilhete de acesso custava 2 escudos e 50 centavos. Havia bilhetes de 200 escudos para toda a temporada.” VARELA, Raquel. “A Grande Exposição do Mundo Português” in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 5, 1940-1942: A Grande Exposição do Mundo Português*. Planeta DeAgostini, 2008, p. 12.

⁴¹⁰ Sem surpresas, alvo de um tremendo elogio por parte do Animatógrafo: “que tremenda lição lhes deu a ‘Exposição do Mundo Português’! Ali, os portugueses demonstraram que podem fazer tanto e tão bem como os estrangeiros, em todas as artes. (...) O nosso cinema tende a aperfeiçoar-se, a criar uma escola diferente de todas as outras.” Armindo Branco in *Animatógrafo*, nº 17, 1 de Março de 1941 in MATOS-CRUZ (org.), 1983: p. 150.

atraente. Ou seja, a Exposição tem valor não só em si própria como igualmente pelo que veio substituir.⁴¹¹

A inauguração dá-se a 23 de Junho 1940 pelo “português mais digno de tal acto, o Sr. General Carmona”, estando igualmente presente o “verdadeiro arquitecto do Portugal de hoje, novo e eterno, Salazar”: vemo-los a entrar na



exposição, seguidos pela comitiva, mantendo Carmona o seu papel simbólico de mais alta figura da nação, mas com Salazar sempre como o verdadeiro criador do Portugal daquele tempo.

A uma panorâmica sobre a Praça do Império sucede-se um *dissolve* de vários pormenores dos edifícios: o cinema foi chamado para mostrar isto “lamentando não dispor de mais amplos recursos que lhe permitissem traduzir fielmente a paz das formas, a cor, a alegria e a imponência da exposição de Belém.” A narração de Lopes Ribeiro vem na linha das anteriores levantando, inclusive, questões metacinematográficas. Enquanto vemos pormenores do Padrão dos Descobrimentos, ouvimos Lopes Ribeiro a dizer que se trata de um “padrão erguido ao génio da raça.” Nunca é demais relembrar o alto valor dos portugueses, a capital portuguesa é apelidada de “cidade Rainha do Ocidente” e vemos o foral de Lisboa guardado num cofre, juntamente com trípticos sobre a história da cidade. Um *travelling* sobre o exterior da exposição mostra-a com o Tejo ao fundo e o plano de urbanização da Lisboa do futuro é vislumbrado juntamente com um pormenor dos desenhos, terminando a cena com uma

⁴¹¹ Este valor simbólico permanecerá embora com outros vectores na construção da Expo 98, já em plena democracia, festejando o quinto centenário da viagem de Vasco da Gama para a Índia.

panorâmica sobre as imagens das obras já feitas: sob a égide de Salazar, o país está em pleno desenvolvimento e as imagens do futuro aparecem já aglomeradas no presente.⁴¹²

“Somos pátria e nação há oito séculos” é a introdução perfeita para os pavilhões da secção História, com o pavilhão da Fundação e uma panorâmica que segue a história e a genealogia de D. Afonso Henriques: há pormenores de uma enorme estátua dele e da bula papal que o confirmou como rei de Portugal. Ao centro da sala dos castelos estava um modelo do castelo de Guimarães e, na sala das batalhas, um modelo da Lisboa moura.

“Ai flores do verde pinho” introduz D. Dinis com pormenores dos objectos e pinturas que relatam a sua obra, havendo um *dissolve* entre dois deles. “Portugal foi sempre cristão” está inscrito numa vela. Temos igualmente a Dinastia de Bolonha e é referida a aliança luso-britânica de 1353.⁴¹³ Nuno Álvares Pereira está na sala da independência e vemos também o “grande legislador” João das Regras. Faz-se uma panorâmica sobre as salas com pormenores das estátuas, relevadoras do destaque devido a figuras incontornáveis da nossa história: o conceito que o Estado Novo tem da história passa sempre por esta centralidade das figuras heróicas.⁴¹⁴

⁴¹² Este plano de urbanização teve o seu auge cinematográfico em 1948 com o filme *Lisboa de Hoje e Amanhã*, também de Lopes Ribeiro, integrado nas comemorações do 8º Centenário da Conquista de Lisboa aos Mouros, em que se pode ver os desenvolvimentos urbanísticos da capital e as maquetas da Câmara Municipal para as construções futuras, algumas das quais nunca passaram do papel. O filme não deixa de referir a figura de Duarte Pacheco, essencial neste plano de desenvolvimento pela sua acção enquanto Ministro das Obras Públicas e Presidente da Câmara Municipal de Lisboa.

⁴¹³ Em plena II Guerra Mundial, esta referência à velha aliança com os ingleses não deixa de ser significativa. A aliança foi estabelecida através de três tratados: em 20 de Outubro de 1353, em 16 de Junho 1373, ambos assinados em Londres, e em 9 de Maio de 1386, o Tratado de Windsor. Tiago Viúla de Faria e Flávio Miranda referem que os tratados “não são redundantes entre si; são complementares. Grosseiramente, o de 1353 é «económico», enquanto o de 1373 é «político». O de 1386 é uma espécie de súmula dos dois.” In VIÚLA DE FARIA, Tiago; MIRANDA, Flávio. “Pur Bone Alliance et Amiste Faire” in AA.VV. *CEM N.º 1 - Cultura, Espaço & Memória*. Porto, CITCEM / Edições Afrontamento, 2011, p. 110.

⁴¹⁴ Figuras heróicas que são, sempre que possível, aproveitadas pelo Estado Novo, como Camões, no filme homónimo de Leitão de Barros, em que, segundo Torgal, podemos “detectar traços nítidos de uma ideologia do regime, que se ajustavam com o modo como a história era geralmente interpretada pelos «historiadores oficiais» ou por escritores tradicionalistas que, mesmo não apoiando o Salazarismo, lhe davam, com a sua sensibilidade nacionalista, imagens que o Estado Novo apreciava e integrava.” TORGAL in TORGAL(coord.), 2001: p. 23.

De seguida, temos um *travelling* sobre o espaço com as bandeiras de Avis e uma menção à batalha de Aljubarrota, com subsequente *dissolve* sobre a “cripta imponente”⁴¹⁵ e a ínclita geração que descobriu “novas ilhas e novos continentes”. No Pavilhão dos Descobrimentos, estão “diversos tipos de navios” com “nomes e retratos dos descobridores”: tudo decorre como se o olhar da câmara se quisesse colar ao do espectador *universal*, um leitor virtual (e ideal) da gesta propagandística.

Para evitar inúteis repetições, basta sublinhar que esta estratégia se prolonga sem grandes novidades pela História de Portugal, por referências a *Os Lusíadas*,⁴¹⁶ por imagens do Império, bem como por extensões representativas que vêm até Gago Coutinho.

O “comissariado da exposição organizou uma série de serviços activos, impecáveis e de distrações que atraíram o público de Lisboa, do país e mesmo do estrangeiro” enquanto “o resto da Europa se debatia numa guerra violenta, a festa jubilar de Portugal oferecia a todo o mundo um exemplo da nossa disciplina e da paz que soubemos merecer”: isto é dito sobre imagens de visitantes a chegar à exposição, nas esplanadas e a andar de gaivota. Mais uma vez, numa Europa em guerra, o realce dado ao ‘paraíso’ que era Portugal, onde as pessoas podiam circular, passear e divertir-se à vontade. Como é óbvio, os destinatários principais desta mensagem eram os portugueses, sendo o objectivo fazer-lhes ver a óptima situação em que estavam por comparação com o resto da Europa, tudo devido a Salazar, naturalmente: a propaganda

⁴¹⁵ Este desejo de monumentalidade vai muito ao encontro do que Riefenstahl mostrava da arquitectura do Terceiro *Reich*, nomeadamente com os enormes cenários do Congresso de Nuremberga. Não deixa de ser curioso notar, no entanto, que alguns edifícios eram de um *monumental temporário* já que, por exemplo, o Padrão dos Descobrimentos foi feito em “por uma leve estrutura de ferro e cimento, sendo em estafe a composição escultórica formada por 33 figuras.”

(http://www.padraodosdescobrimentos.egaeac.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=75&Itemid=95.)

A versão definitiva “em betão revestido de pedra rosá de Leiria” só foi construída em 1960 por ocasião das Comemorações do 5º Centenário da Morte do Infante (as Comemorações Henriquinas).

⁴¹⁶ A própria viagem pela História de Portugal segue, de certo modo, ainda o modelo da narrativa de Vasco da Gama ao rei de Melinde no canto IV d’ *Os Lusíadas*.

estava fundamentalmente virada para dentro e o espectáculo funcionava sobretudo como glorificação do regime.

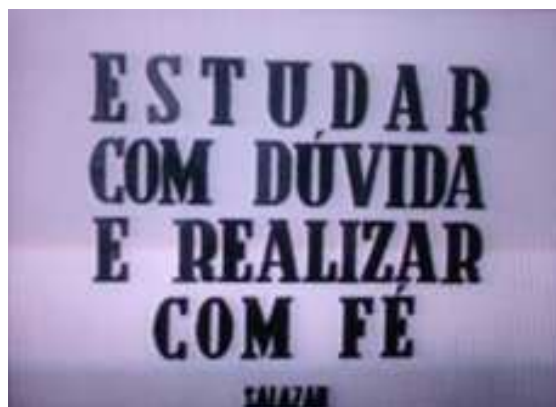
Passamos pelo bairro comercial, “o ambiente quinhentista parecia invocar as melodias de Damião de Góis”, pela casa consagrada a Santo António, “tão venerado pelos lisboetas” e “chegamos ao Centro Regional, a grande revelação de Belém”, com o seu “potencial artístico notável inspirado nas mais puras fontes da tradição.” A “arquitectura exterior apresentava soluções renovadoras”. O plano de organização deste centro deve-se a António Ferro e há pormenores do edifício, com destaque para os baixos-relevos. De frisar a nomeação do director do Secretariado de Propaganda Nacional como figura importante na elaboração desta parte da Exposição.⁴¹⁷ O pavilhão da Vida Popular está sob a égide dos três “santinhos do povo: Santo António, São João, São Pedro, e Nossa Senhora do Mar” e o carrossel era o “amuleto do visitante”.

A Arte Popular mereceu amplo destaque, criando um folclore específico, à medida do regime e da sua concepção ingénua de um populismo para uso interno: bonecos de barro, colheres, alguidares, flores artificiais, adágios, barcos, arreios, toda uma panóplia de objectos estereotipados, arvorados em símbolo de um país mais imaginário do que real, apesar da sua intensa materialidade.

As Aldeias do Centro Regional, povoadas com várias pessoas em trajes típicos, eram o “brinquedo da exposição”, gente vinda de todo o lado “enchia de vida as graciosas ruas e casas”, réplicas de autênticas ruas e casas portuguesas: novamente, o lado ‘Jardim Zoológico’ da Exposição com o pastor de Monsanto a tocar perto de um “espantalho espanta-pardais”, onde se “faziam gamelas de pinho”, “verdadeiras minhotas faziam malha, tecedeiras teciam” e o oleiro de Nisa preparava “potes e bilhas para empedrar”.

⁴¹⁷ Para além da presença decorativa de Carmona, há muito pouco destaque individual que possa minimamente ofuscar a figura de Salazar. Refere-se Duarte Pacheco e agora António Ferro, mas todos os outros aparecem na qualidade de representantes institucionais.

Uma panorâmica vertical mostra o monumento “1140 – 1940: Portugal festejou oito séculos de história.” Depois de um *dissolve*, na sala de 1940 erigiram-se estátuas dos lemas dos chefes: Carmona “soldado fui sempre escravo do dever e da honra” e Salazar “estudar com dúvida e realizar com fé”. Este lema fez de Portugal “uma das mais respeitadas nações do mundo”. “Dentro dava-se a imagem da vida política e social do Estado Novo”, com as respectivas pinturas. Portugal “não se limita a celebrar o seu passado, orgulha-se do seu presente e futuro”. “Portugal país das boas contas” está



inscrito numa parede e é lido por Lopes Ribeiro. Por cima, estava escrito “equilíbrio financeiro”, uma cena de poucos segundos que resume o essencial do programa político do Estado Novo.⁴¹⁸ Uma panorâmica mostra-nos as bandeiras dos sindicatos dos trabalhadores, que “representavam o corporativismo, a grande batalha do futuro.”⁴¹⁹ “Rendia-se homenagem à Legião e à Mocidade Portuguesa, ao Exército e à Marinha.”⁴²⁰ “A Exposição do Mundo Português fechava-se sob a estátua do império, uno e indivisível, orgulhoso da sua fundação e da sua independência, glória eterna de Portugal,” frase final dita sobre um *travelling* ao encontro da estátua, a concluir esta epopeia de imagens e sons sobre o evento, epopeia de sentido quase caricatural que se expõe numa *inocente* manipulação do espectador.



Lopes Ribeiro adopta uma realização dinâmica no sentido de mostrar os vários pavilhões e acontecimentos da Exposição do Mundo Português de uma maneira que fugisse ao habitual no jornal de actualidades: neste sentido, utiliza profusamente *travellings*, panorâmicas e grandes planos que permitem direccionar a atenção do espectador num certo sentido – o maior foco do filme é a Exposição em si já que as imagens que incluem o público são escassas. Tirando a cena inicial da inauguração, também Salazar e Carmona não aparecem mais fisicamente no filme, embora através da

⁴¹⁸ O principal papel do Estado era “assegurar o progresso económico e a paz social. (...) O Estado já não iria criar as condições de fundo para uma retoma económica, recuando depois e permitindo ao sector privado agir. (...) Era missão do Estado coordenar a vida económica do país.” In MENESES, 2009: p. 94.)

⁴¹⁹ Para Ribeiro de Meneses, uma das etapas mais relevantes do início do Estado Novo foi a criação de um regime corporativo vincadamente nacional. “Salazar chegou ao poder imbuído de uma série de «verdades» teóricas, sendo que uma delas era o corporativismo; prometia, no papel, reconciliar os princípios aparentemente contraditórios do progresso e da tradição e retirar a luta de classes do vector da modernização, de modo a que Portugal pudesse viver em paz consigo próprio.” *Idem*, p. 111.

⁴²⁰ Verifica-se o primado das estruturas paramilitares criadas pelo Estado Novo sobre as militares tradicionais.

narração de Lopes Ribeiro a sua importância na construção da mesma seja constantemente realçada. A Exposição tinha como principal objectivo salientar os feitos dos portugueses no mundo, a sua influência nas colónias e a maneira como Portugal tinha conseguido ser um oásis numa Europa em guerra, celebrando a paz e o encontro de culturas: tudo muito redundante e acumulativo. Dito de outro modo, o Estado Novo queria ser visto como um regime que permitia a Portugal feitos tão grandes quanto os realizados no período dos Descobrimentos, ou seja, ser tomado como um descendente directo na linhagem dos que fizeram de Portugal uma grande nação.⁴²¹ Como diz Ribeiro de Meneses, “o Portugal de Salazar acredita ser uma grande potência europeia, até mesmo mundial, graças a um «nacionalismo de império», desprovido de objectivos bélicos.”⁴²² De referir, por último, algo que hoje nos parece excessivo, ou seja, o modo como alguns habitantes de partes distantes do ‘mundo português’ viviam na própria exposição para serem observados pelos visitantes, como se estivessemos perante um Zoo feito de humanos, para consumo arbitrário das massas anónimas.

Sobre este evento foi realizado um outro filme, *Exposição do Mundo Português*, que tem a particularidade de ter sido rodado a cores, passo importante para a aproximação à realidade: por isso mesmo, não deixa de resultar curioso que, em dois filmes sobre o mesmo evento, tenha sido o de um cineasta amador, F. Carneiro Mendes, a incluir a cor. No início dos anos 40, a cor ainda estava relativamente a dar os primeiros passos no cinema e, portanto, é natural que os cineastas profissionais, sobretudo em Portugal, ainda estivessem em fase de habituação.⁴²³ O filme de Carneiro

⁴²¹ Pode estabelecer-se um certo paralelismo com Mussolini, que também desejava que a sua Roma se inspirasse e conseguisse ser tão relevante como na época dos Romanos. O desejo do monumental era característico deste tipo de regimes autoritários, embora sempre numa escala reduzida e miniatural, à medida da modéstia do chefe e do regime. Há aqui uma diferença com o regime nazi, que era projectado não para o passado, mas para o futuro (“1000 anos de duração”).

⁴²² MENESES, 2009: p. 77.

⁴²³ A primeira longa-metragem americana em *full technicolor* data de 1935, *Becky Sharp* / *A Feira da Vaidade* de Rouben Mamoulian, embora resultasse de uma longa progressão temporal que passava por outros processos, por curtas-metragens e por sequências soltas a cores em filmes monocromáticos.

Mendes tem apenas oito minutos de duração, sem som e estabelece grande diferença com o de António Lopes Ribeiro, e não só ao nível cromático: os planos são gerais e fixos, e em regra bastante curtos (somente três ou quatro segundos); há alguns pormenores sobre o Padrão, a esplanada e o mastro de uma caravela, sendo o Padrão igualmente filmado em contra-luz ao pôr-do-sol. Mostra-se a “secção colonial”, “a obra portuguesa de colonização do mundo” e a “arte indígena” (tudo assinalado com intertítulos). Há igualmente uma panorâmica vertical sobre uma torre chinesa e a palavra “Fim” aparece sobreposta ao mapa de África. Sem o profissionalismo de Lopes Ribeiro, Carneiro Mendes tem no entanto uma visão mais pragmática e menos comprometida com o regime: tudo mais informativo, menos pomposo, no fundo, mais aproximado de uma certa neutralidade *real*, a que a cor dá um reforço.



2.3. Da festa ao aproveitamento político: *A Manifestação Nacional a Salazar*

Terminada a longa saga da grande Exposição, os próximos filmes a analisar neste capítulo são dos mais explicitamente propagandísticos, o que se vê logo pelos respectivos títulos: *A Manifestação Nacional a Salazar* e *A Manifestação a Carmona e a Salazar Pela Paz Portuguesa*, inseridos nos Jornal Português nº 25 e 52, respectivamente, e ambos realizados por António Lopes Ribeiro.

São dois filmes de curta duração (11' e 10', respectivamente), mas muito significativos quanto ao papel que o cinema deveria assumir na manutenção do regime.⁴²⁴ Quanto ao primeiro, datado de 1941, inicia-se logo com uma imagem do Terreiro do Paço completamente cheio e uma panorâmica dá-nos a ver a multidão com o Tejo e vários barcos em fundo, remetendo para as imagens típicas da época dos Descobrimentos. A música é pomposa e há um desfile de civis com bandeiras de várias terras e estandartes de apoio ao Presidente do Conselho: ou seja, quer dar-se a ideia de que o país inteiro e todas as classes sociais apoiam Salazar.



Ligeiramente distante, temos um plano contrapicado de Salazar, enquadrado pela janela, enquanto a multidão o saúda e lhe acena com chapéus e lenços. Há uma panorâmica sobre os manifestantes e voltamos ao mesmo plano de Salazar, com confetes a cair sobre ele, intercalado com planos da assistência. Este *carnavalesco* campo-contracampo entre Salazar e a multidão termina com um plano mais aproximado de Salazar, para reverter à massa anónima. Segundo Heloísa Paulo, esta alternância de



⁴²⁴ Nesta fase, a manutenção do *status quo* torna-se mais relevante do que a sedimentação do regime nos anos fundadores da década anterior.



planos tenta passar a ideia de uma simbiose perfeita entre orador e público, veiculando a “existência de um forte apoio popular ao regime e a reafirmação da imagem de um Estado que se situa acima da sociedade, como uma espécie de seu «guardião».”⁴²⁵ No entanto, neste diálogo que se estabelece entre ambos, existe claramente a supremacia de um em relação ao outro, o que se pode confirmar até pela escala de planos que Lopes Ribeiro utiliza para no-lo demonstrar: não temos planos aproximados ou grandes planos da multidão, ao contrário do que acontece com Salazar.

A voz em *off* do *speaker* incita a multidão e esta reage manifestando-se. Ouve-se essa mesma voz a dizer “atenção, portugueses” e o ditador começa a discursar. Vemo-lo em plano contrapicado, do mesmo ângulo, mas muito mais aproximado, quase um grande plano, com, excepto por um breve momento, o Salazar enquadrado sozinho: o presidente do Conselho fala sobre a guerra mundial e a paz em Portugal. Quando Salazar levanta a mão para pararem as palmas, estas cessam imediatamente, procedimento diferente de Hitler em *Triumph des Willens* (os aplausos só acontecem quando este interrompe o discurso), mas mentalidade semelhante: a obediência é um posto nos estados totalitários. O discurso continua sempre no mesmo enquadramento e na mesma



⁴²⁵ PAULO, Heloísa in TORGAL (coord.), 2001: p. 112.

sequência – um pouco de Salazar e planos da multidão com ele em *off*, uma vez que a repetição das escalas dos planos é uma constante: “tenhamos confiança e fé na ordem e no trabalho”.

O discurso termina com “Viva Portugal”, Salazar agradece à multidão acenando com a cabeça e sem movimentos com as mãos. Parece quase acanhado, mas finalmente levanta a mão e acena. António Lopes Ribeiro aproveita esta representação de uma certa timidez do Presidente do Conselho para o tornar mais próximo das pessoas, como que fazendo parte delas: apesar do seu grau académico e da sua importância política, Salazar vinha de uma família modesta e, portanto, uma certa colagem Salazar-povo afigura-se como fundamental para que os portugueses se sentissem identificados com quem os governava. No entanto, e como é natural, tal colagem só se efectua até certo ponto: nunca se pode aproximar demasiado um governante dos governados, sobretudo no contexto de uma ditadura. O filme termina com a imagem da multidão no Terreiro do



Paço com chapéus-de-chuva: enfrenta-se de bom grado o mau tempo só para ouvir Salazar, funcionando este pretexto ainda como uma adicional forma de manipulação indirecta do espectador.

O povo português está agradecido a Salazar e faz uma manifestação para o demonstrar: este filme quase se poderia intitular Salazar e os seus súbditos, embora a imagem dada do Presidente do Conselho tenha como objectivo aproximá-lo das massas, apesar da ideia de Yves Léonard de que “a timidez, a frieza e a falta de carisma de Salazar tornam difíceis qualquer tipo de extravasamento passional e qualquer tipo de comunhão entre ele e o seu povo.”⁴²⁶ No entanto, percebemos bem pela realização de

⁴²⁶ LÉONARD, 1998: p. 136.

Lopes Ribeiro que não estamos perante um entre iguais: apesar de se querer passar a ideia de que representantes do país inteiro estão presentes, através de tarjas e bandeiras, nunca passam de um conjunto indistinto e amorfo, pois o único a merecer honras de grandes planos é naturalmente Salazar, mesmo que isso seja de alguma maneira contrabalançado pela sua postura algo tímida e relutante até para aceitar os aplausos. O *conteúdo* tenta transmitir-nos que Salazar é igual às outras pessoas, mas a *forma* demonstra-nos o contrário, já que o maior destaque do filme em termos de enquadramento e escala de planos é naturalmente conferido ao *chefe*.

2.4. Na ressaca da derrota do Eixo: *A Manifestação a Carmona e a Salazar Pela Paz Portuguesa*

A Manifestação a Carmona e a Salazar pela Paz Portuguesa é de 1945, no final da Segunda Guerra Mundial. A locução de António Lopes Ribeiro sinaliza: “no dia 19 de Maio, representantes de todos os municípios portugueses foram ao palácio de Belém cumprimentar o Chefe de Estado e manifestar-lhe a sua gratidão”. Há imagens de homens a caminhar, alguns com bandeiras, mas curiosamente não se vê Carmona. Ouvimos de novo, a espaços, Lopes Ribeiro, no seu papel de manipulador do verbo: “dívida em aberto desde triste mês de Setembro de 1939”, “Portugal saiu ileso da tremenda catástrofe sem a menor beliscadura da sua honra nacional”, pagar a dívida “galhardamente como costuma”, este “milagre deve-se a dois homens, a dois chefes – Carmona e Salazar”, a “política de Salazar salvaguardou a nação portuguesa de todos os males que afligiram mais de 9/10 do planeta durante seis anos”. O único plano do interior do Palácio de Belém apresenta Carmona a ser cumprimentado, mas a cena é



muito escura, bastante rápida, e ele está em contra-luz: tudo o resto passa por uma multidão anónima a desfilar com bandeiras e estandartes. O plano mais longo é, curiosamente, de um ângulo semelhante à saída dos operários da fábrica dos

Lumière,⁴²⁷ só que neste caso com bandeiras e estandartes. E quanto a Carmona, a ‘manifestação’ fica por aqui.



A Manifestação a Carmona e a Salazar...



La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon

“Por isso no Terreiro do Paço se juntou a mais numerosa multidão que jamais viu Lisboa. E o que então se passou ninguém pode contar melhor do que o cinema pois basta ver e ouvir”, repercute a voz. De notar que, ao fim de alguns anos, a narração assume que o cinema já consegue mostrar na plenitude as manifestações de júbilo ao Portugal do Estado Novo.

Alguém discursa ao lado de Salazar num plano que abrange duas das janelas do Ministério das Finanças: “A nação portuguesa aqui representada em todas as suas actividade e organismos vem afirmar-vos hoje a sua profunda gratidão. Porque soubestes prever de longe as calamidades que ameaçavam o mundo e preparar e

⁴²⁷ *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) é considerado o primeiro filme da História do Cinema a ser projectado em público.

fortalecer o país para vencê-las. Podeis contar com o povo português como ele sabe que pode absolutamente contar convosco”, a multidão volta a aplaudir e grita “Salazar”. Há um plano do Terreiro do Paço com barcos ao fundo e vemos que chove torrencialmente. Salazar inicia o discurso: “não sei, decididamente, não sei como agradecer-vos esta manifestação tão carinhosa, tão sincera, tão desinteressada,



mas tão pouco merecida”, em renovada mostra de humildade (ou uma encenação calculada dela). “Vivêssemos juntos uma manifestação tão patriótica”, “a vossa parte da tarefa, a parte maior de trabalho, de ordem, de disciplina, de sacrifício durante os maus anos passados”. Como quase sempre, o que se diz sobreleva o que se mostra, conduzindo o olhar do espectador.

A locução em *off* sobre as imagens da multidão refere: “apesar da chuva, que chegou a ser torrencial, a multidão aplaudiu longamente, interminavelmente o homem que nos salvou dos horrores dos bombardeamentos, da ocupação estrangeira, da destruição e da carência de tudo. Quem entoou o hino nacional era bem Portugal agradecido que cantava, dando graças a Deus. Portugal escrupulosamente e honrosamente neutro, não teve o seu ‘dia D’, teve o seu ‘dia S’. O dia da paz portuguesa, o dia de Carmona e Salazar.” No entanto, apesar da menção ao Presidente da República, Lopes Ribeiro chama-lhe sintomaticamente o ‘dia S’ e o filme termina com Salazar a agradecer no referido plano das duas janelas.



Este filme torna-se curioso por contraponto com o anterior: apesar de o título referir que é uma manifestação a favor das duas mais altas figuras do Estado Novo, a preponderância de Salazar sobre Carmona revela-se indiscutível. Não só no tempo em que cada um aparece no ecrã (Carmona mal se vê), como no discurso que apenas Salazar faz (Carmona, como é habitual, não fala), tudo terminando na locução de Lopes Ribeiro com a mencionada referência ao dia “S”. Mas o mais relevante é que, se compararmos com o anterior, há muito menos planos de Salazar na relação com a multidão: continuamos sem grandes planos desta, mas o discurso que ouvimos de Salazar é praticamente todo sobre imagens das pessoas que assistem no Terreiro do Paço, possível alegoria artificiosa do espectador de cinema sobre o qual as palavras (de Salazar e do comentário de Lopes Ribeiro) operam o (mesmo?) desejado efeito.

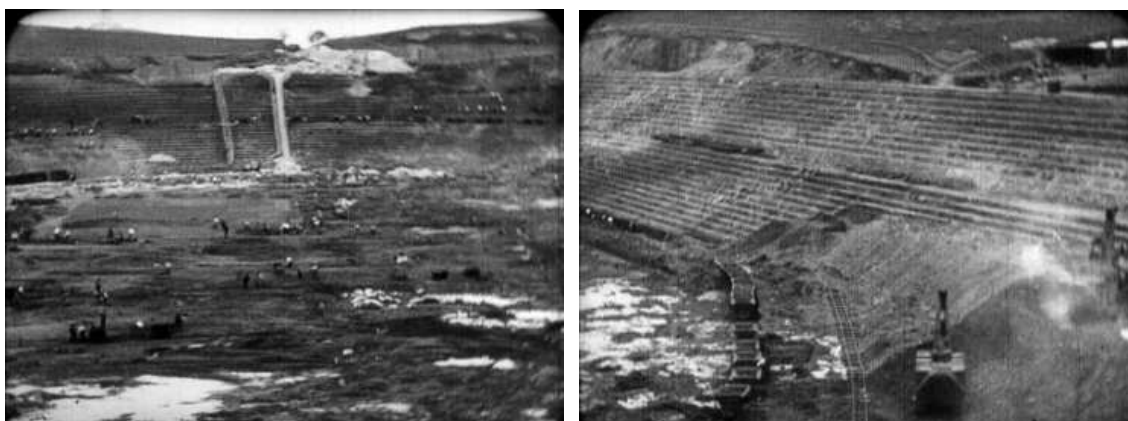
2.5. O *Olympia* dos Pequenitos – 10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional

O último filme de que iremos tratar, com algum pormenor, neste capítulo é aquele que tem mais pontos em comum com *Olympia* de Leni Riefenstahl. Se se pode fazer um paralelismo que pecará obviamente por defeito, a inauguração do Estádio Nacional esteve para o regime de Salazar como os Jogos Olímpicos estiveram para a

ditadura nacional-socialista, o que dá bem a medida da pequenez de escala e de ambição representativa: foi uma grande festa de celebração do regime que António Lopes Ribeiro registou em *10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional*, um filme de 1944 e que dura 19’.

Temos no início uma panorâmica vertical de baixo para cima sobre o cartaz do filme. As imagens são de Aquilino Mendes, Manuel Luiz Vieira, Octávio Bobone, Salazar Diniz e António de Sousa, e a montagem de Vieira de Sousa, com realce para haver mais operadores de imagem neste filme do que nos anteriores, permitindo-nos concluir que os meios de produção envolvidos foram maiores, o que diz bem da importância de que a inauguração do Estádio Nacional se revestiu para o Estado Novo.

O “Estádio Nacional, prometido por Salazar aos desportistas portugueses, é hoje esplêndida, magnífica realidade”. A voz de António Lopes Ribeiro ouve-se sobre imagens do alinhamento de terras para a construção das bancadas, enfatizando o facto de Salazar cumprir sempre o que prometia: “a linha arquitectónica do Estádio é de extraordinária beleza” ou “o terreno foi aproveitado por mão de mestre, abrindo perspectivas emocionantes pelo equilíbrio dos volumes e pelo seu ajustamento à paisagem serena do vale do Jamor”. Proferem-se estas palavras enquanto vemos uma panorâmica horizontal da esquerda para direita da construção que faz *raccord* com uma





panorâmica no mesmo sentido do estádio já construído. O movimento suave da câmara, ao *acelerar* a construção, ajuda a provar que esse cenário idílico do Jamor não foi quebrado, antes pelo contrário, com o erguer do Estádio. “Essa obra



monumental digna de Portugal ressurgido e pacífico deve-se, como tantas outras, à concepção e à força criadora desse grande e malogrado ministro português que foi o Eng.º Duarte Pacheco”. Temos aqui uma variação em relação aos filmes anteriores, em que é dado destaque, inclusive com uma imagem dele, a uma personalidade do regime que não Carmona ou Salazar, curiosamente, ou talvez não, uma figura já falecida e que portanto não poderia fazer sombra aos outros dois.

Ouvimos a apresentação (“o dia da inauguração foi marcado para a festa da raça e de Camões, a 10 de Junho”) e temos uma panorâmica do parque de estacionamento cheio (“milhares de pessoas foram pela auto-estrada e pela estrada Marginal, artérias verdadeiramente dignas da capital do império e que são também obras de Duarte Pacheco”). “Nas amplas e graciosas bancadas, juntaram-se mais de 60 000 espectadores, que deram o melhor exemplo de disciplina e entusiasmo”: enfatiza-se a ordem pública apesar da grande aglomeração de pessoas e temos uma panorâmica em picado das

bancadas completamente cheias. A bandeira nacional sobe no mastro e uma panorâmica vertical acompanha-a: no dia de Portugal, a ascensão da pátria é também representada pela subida da bandeira no mastro.



“Às cinco horas chegou o chefe, Salazar, campeão da pátria, era o atleta número um naquela festa de campeões. Depois chegou Sua Excelência, o Chefe de Estado, Sr. General Carmona, encarnação venerável das virtudes nacionais, árbitro dos destinos da nação na competição da história.”⁴²⁸ Esta nova apresentação, que decorre enquanto vemos imagens deles a chegar separados ao Estádio, é muito interessante, porque estabelece Salazar (sem título) como participante activo (“atleta”) e Carmona (o ‘Sr. General’) com um papel mais distante (“árbitro”) nos desígnios nacionais. Se quisermos, um executa e o outro é a reserva moral da nação, e as metáforas desportivas sublinham-no.⁴²⁹ “Ao som do hino nacional, todo o público, multidão, saudou Carmona e Salazar, de pé, ovacionando-os depois, enquanto estoiravam no ar morteiros e foguetes”. Vemos um plano geral da tribuna e depois um contrapicado em diagonal de

⁴²⁸ Mais uma vez, a importância que damos ao texto que se sobrepõe às imagens dá conta da sua função determinante de inflectir a visão do espectador. Em raras outras cinematografias tal acontece com idêntica incidência.

⁴²⁹ Ao contrário do que acontece em Leni Riefenstahl, mais uma vez a relevância está no comentário em *off* e não na imagem.

Carmona e Salazar. Segue-se um plano das bancadas, com



ligeira panorâmica, vistas da tribuna. Aliás, os planos das bancadas são invariavelmente feitos a partir do topo delas e raramente ao nível do relvado, seguindo mais ou menos a perspectiva que havia da tribuna de honra: naturalmente, o plano contrapicado é reservado para Salazar e Carmona e o picado para a população na bancada.

“À hora marcada, à hora exacta entraram pela porta da Maratona (...) 3600 filiados na Mocidade Portuguesa, 3600 rapazes saudáveis e confiantes, esperança do hoje e garantia do amanhã português” – as imagens dos rapazes a desfilar pela pista de cinza negra são feitas a partir do topo das bancadas e o desfile é quase militar. Existe



por aqui uma reminiscência da Juventude Hitleriana, num momento em que tal implicava já maiores riscos: há uma panorâmica horizontal do desfile, que termina com os rapazes a ocupar a sua posição no relvado. Temos pela primeira vez um plano ao nível do solo com os jovens a tomarem os seus lugares. Num plano geral do relvado

com os rapazes a ocuparem-no quase na totalidade, ouvimos: “alinhados impecavelmente, os rapazes entoaram o seu hino, o hino da Mocidade Portuguesa e os 60 000 espectadores concordaram com eles, repetindo o lindo verso ‘Lá vamos que o sonho é lindo’”. Enquanto se ouve o hino, traça-se uma panorâmica horizontal sobre as bancadas, com várias bandeiras dos espectadores ao alto. O público participa activamente nas coreografias, reforçando a coesão nacional que se pretendia para aquele dia e para todos os dias.

Uma classe de ginástica executa vários exercícios ao som de uma banda militar, há um plano curto ao nível do relvado dos exercícios e depois um plano geral do relvado visto das bancadas. O instrutor que conduz os exercícios está num palanque com microfone. Uma panorâmica horizontal do relvado mostra-nos os jovens a fazerem os exercícios: “todos nos lembramos de quando nos parecia impossível apresentar em Portugal semelhante espectáculo. Quando olhávamos cheios de patriótico ciúme para as imagens dos festivais ginásticos estrangeiros que o cinema trazia até nós.”⁴³⁰ Sob imagens dos exercícios em vários planos diferentes, incluindo naturalmente alguns das bancadas, estas palavras de Lopes Ribeiro tentam elevar a auto-estima nacional ao comparar os nossos feitos com o que se fazia lá fora. Portugal começava a ter a veleidade de se equiparar a países estrangeiros: “um ou outro pequeno deslize, que é tão natural em quem começa coisas tão difíceis, em vez de nos chocar, nos entenece.” Trata-se de uma condescendência perante o erro, característica muito portuguesa, que não existe, por exemplo, na Alemanha nazi, em que o rigor militar dos desfiles não admitia a mais pequena falha.

“O Estádio Nacional oferecia um aspecto surpreendente sob a limpidez de um céu azul e de um sol luminoso como nunca”. O estado do tempo contribuía para a

⁴³⁰ A referência ao modelo hitleriano não podia ser mais explícita.

constituição da paisagem idílica, celebrando também ele, segundo a prosa exacerbada de Lopes Ribeiro, o enorme feito da edificação do estádio. Uma panorâmica horizontal vai desde a entrada da maratona às bancadas. De seguida, temos as corridas de 100 e 800 metros e há planos aproximados dos corredores ao nível da pista, embora com a



Inauguração do Estádio Nacional



Olympia

câmara fixa: “a multidão atenta tudo queria reter na memória, para depois contar o dia incomparável” e isto é ilustrado com uma pequeníssima panorâmica da multidão. O cinema pode mostrar o que se passou, mas as pessoas que estiveram presentes também o podem contar, revelando diferente postura de Lopes Ribeiro em relação à *A Exposição do Mundo Português*, em que praticamente não dá relevância ao público que a visitou.

“E entraram no campo as raparigas da FNAT, bandeira à frente, marcando um novo e claro lugar da mulher portuguesa na vida nacional” e repete-se o mesmo plano da entrada da Mocidade Portuguesa (do lado direito da Praça da Maratona, no topo da bancada, em picado). Temos dois planos fixos da bancada central e depois, ao nível do

relvado e em ligeiro contrapicado, vemos as raparigas a fazer a saudação fascista para a



Inauguração do Estádio Nacional



Olympia

tribuna, seguida de uma nova panorâmica sobre as bancadas. “As raparigas da FNAT também executaram com muita gracilidade exercícios de ginástica rítmica, provocando merecidos aplausos”, o que é visto num plano geral dos exercícios e depois de outro com as palmas da assistência: “já não vivemos, graças a Deus, naquela época em que parecia mal às mulheres portuguesas cuidarem da higiene e da saúde do corpo, não se preparando convenientemente para a sua altíssima função.” Continuamos com um plano ao nível do relvado dos exercícios e depois outro plano aproximado das raparigas, seguido de uma panorâmica sobre a bancada a aplaudir – a locução persiste em realçar uma nova perspectiva no comportamento da mulher portuguesa: “as raparigas deixaram o campo num gracioso movimento de serpentina que entusiasmou o público”, o que é mostrado através de um plano geral do movimento visto das bancadas, depois outro ao nível do relvado e de novo de volta às bancadas. Há um encadeamento de vários planos para que o espectador possa ver o movimento em toda a sua plenitude: não deixa de ser curioso notar que esta locução saliente o cuidado que as raparigas tinham na sua aparência, mas apenas tendo em vista a preparação para a sua “altíssima função”, ou seja, a constituição do núcleo familiar através do casamento, uma vez que Salazar era um grande defensor da família e da mulher como elemento fundamental da sua coesão:

“nos países onde a mulher casada partilha o trabalho do homem na fábrica, no escritório, nas profissões liberais, a instituição da família, que nós defendemos como pedra fundamental de uma sociedade bem organizada, ameaça ruína”.⁴³¹ Por isso é que durante o Estado Novo, segundo José Machado Pais, se verifica a “construção de uma nova imagem de mulher, polarizada pela religião e pela moral. A mulher ideal é a mãe por antonomásia, a «alma» do lar, dedicada inteiramente aos filhos e ao esposo.”⁴³² Portanto, não havia mal nenhum em as mulheres se arranjam e terem cuidados consigo mesmas, especialmente na fase pré-nupcial, mas nunca pensando em qualquer forma de emancipação.

“E começou a parte apoteótica do festival. Entraram no campo praticantes de todas as modalidades do desporto, representantes de todos os clubes do país.” Temos de novo o mesmo plano superior da entrada da Mocidade e das raparigas da FNAT, e depois outro ao nível do relvado em ligeiro contrapicado durante a volta à pista. No entanto, regista-se uma inovação: um mesmo plano fixo, relativamente curto, ao nível do relvado com sobreposição entre eles à passagem dos tenistas, dos esgrimistas e dos praticantes de desportos náuticos. Ao completarem a volta à pista, os praticantes ocupam o seu lugar no relvado: “os ciclistas, tão populares; os jogadores de futebol, ídolos do público”, são vistos em planos fixos. “Todas as modalidades do atletismo” e repete-se o plano da entrada dos atletas. “Envoltos nas suas capas negras, passaram entre aplausos os atletas-estudantes da academia coimbrã” e temos um plano geral da colocação no relvado, mas não se vêem capas negras.

⁴³¹ Salazar citado em RAMOS in MEDINA (dir.), 2004: p. 325.

⁴³² PAIS, José Machado. “Austeridade e moralismo dos padrões estéticos” in REIS, António (dir.). *Portugal Contemporâneo*, vol. IV (1926-1958). Lisboa, Publicações Alfa, 1990, p. 350.

Há uma parada de 10 000 atletas concentrados no campo e depois “pelas escadas de acesso aos sectores, desceram os guiões da Mocidade Portuguesa que produziram um



efeito deslumbrante. Ia ter lugar o momento culminante da festa, o agradecimento dos desportistas, intérpretes do povo português, aos chefes da nação.” A narração enfatiza mais uma vez o papel dos comandantes da nação que tornaram possível tão grande acontecimento: o “momento culminante da festa” é precisamente esse agradecimento, não uma qualquer parada, fogo-de-artifício ou evento desportivo como acontece nos dias de hoje. Quem merece destaque e relevo não é quem está em campo, mas quem está na tribuna de honra. O atleta (que não é nomeado) que vai proferir o discurso de agradecimento começa por fazer a saudação fascista: estamos em 1944, será provavelmente das últimas manifestações públicas em que ela é feita, já que, como vimos anteriormente, depois do final da guerra tal simbologia fascista foi



abandonada em Portugal. Vemo-lo num plano contrapicado, enquadrado somente pelo céu, a fazer lembrar alguns planos de *Olympia*. O primeiro agradecimento é ao Presidente da República e vemos logo um plano da tribuna em pé, com Carmona a fazer a continência. “Vossa Excelência, modelo de todos os homens bons de Portugal”, “viva

o Sr. General Carmona” e temos uma panorâmica das bancadas pontuada com o som de aplausos. “Salazar, devemos-te a esperança, devemos-te a paz, devemos-te o presente, mas a partir de hoje a nossa dívida tornou-se ainda maior. Devemos-te a alegria, devemos-te o futuro. (...) Bem-hajas Salazar por teres cumprido a tua promessa. Obrigado para sempre. Viva Salazar”.

É notório o contraste entre os agradecimentos feitos a Carmona e a Salazar: apesar de ter tido direito ao primeiro lugar, o Presidente da República surge apenas como “modelo de todos os homens bons”, ou seja, pouco mais que uma figura simbólica, enquanto o Presidente do Conselho é alguém a quem se deve tudo, mas literalmente tudo, passado recente, presente e futuro, algo que a diferença de tratamento entre o “Vossa Excelência” e o “tu” só vem enfatizar. Vemos o atleta sempre no mesmo enquadramento a proferir estas palavras e, no fim, um plano das bancadas a aplaudir visto através de uma panorâmica sobre elas.

O mesmo plano do atleta em contrapicado e enquadrado pelo céu mostra-o novamente a fazer a saudação fascista, enquanto canta o hino nacional. Carmona faz



continência, mas Salazar não. “Num coro formidável, 70 000 gargantas entoaram vibrantes de emoção as estrofes sem par da ‘Portuguesa’. São momentos como este que nos reavivam o orgulho de ter nascido em Portugal e de falar a língua portuguesa.”

Deixando levar-se pela emoção (ou por um simulacro encenado de emoção), Lopes Ribeiro soma os 10 000 atletas aos 60 000 espectadores que por duas vezes tinha referido que estavam no estádio.

Enquanto se ouve o hino nacional, vemos imagens das bancadas, de várias bandeiras nacionais e soltam-se pombas. Torna-se a ouvir a voz do



Inauguração do Estádio Nacional



Olympia

atleta do discurso: “Portugueses, viva Sua Excelência o Presidente da República – Viva!”; “Portugueses, viva o Sr. Dr. Oliveira Salazar – Viva!”, tudo com panorâmica das bancadas, mas mais uma vez sem se ver rostos. O último plano desta sequência é muito curto e mostra-nos o atleta em contrapicado a gritar “Viva Portugal”, enquanto as bancadas aplaudem e agitam bandeirinhas: ainda e sempre, a participação activa do



Inauguração do Estádio Nacional



Olympia

público na coreografia reforçando o seu acordo com as saudações proferidas.

“Prémio espontâneo da nação aos que tão firmemente nos conduzem através da tormenta da guerra, com mão segura de nauta e inteligência esclarecida de pensador, a inauguração do Estádio Nacional foi na vida portuguesa presente uma das mais

gloriosas vitórias. Vitória da paz e da unidade nacionais. Um animado desafio entre os dois campeões nacionais, o Sporting e o Benfica, rematou a brilhantíssima festa”. De referir que nessa época de 1943/44, e depois de duas de domínio do Benfica, quem venceu o campeonato foi o clube de Alvalade, mas a bem da coesão nacional Lopes Ribeiro dá o título a dois clubes diferentes, unindo na narração uma rivalidade histórica inconciliável. Pela enésima vez, Lopes Ribeiro realça o agradecimento devido aos chefes da nação, que conseguiram impedir a participação de Portugal na guerra. Estes sucessivos agradecimentos aos líderes relembram inevitavelmente *Triumph des Willens*: todas estas palavras acontecem sob imagens da entrada das equipas em campo, da saudação fascista à tribuna de todos os jogadores e árbitros e do início do jogo, visionando-se o jogo ao nível do relvado, das bancadas e igualmente com planos do público.

Na cena final, temos a música em crescendo e as seguintes palavras: “foi assim que se consagrou em 10 de Junho de 1944 o Estádio Nacional dos portugueses, onde ardeu pela primeira vez a chama olímpica, símbolo da união indispensável entre o corpo e o espírito, o material e o etéreo, entre a terra e o céu.”. Passamos das imagens do jogo, para a de uma bandeira e, por fim, à chama olímpica. Até aqui a semelhança com *Olympia* é grande, já que a última imagem desta película é igualmente a da pira olímpica, embora na inauguração do Estádio Nacional seja a despropósito, porque era um espectáculo que nada tinha a ver com as Olimpíadas.



Inauguração do Estádio Nacional



Olympia

Este filme representa a tentativa de o regime equiparar Portugal aos países estrangeiros e, se a Exposição do Mundo Português foi importante para dar a ver o império em toda a sua plenitude e o papel de Portugal como potência colonialista, a construção do Estádio Nacional permitia mostrar que em Portugal também se conseguia fazer o que de bom se via lá fora. Isso mesmo é referido inúmeras vezes pela narração de Lopes Ribeiro, que salienta igualmente a modernidade que Portugal apresentava, dando como exemplo a nova perspectiva sobre o papel da mulher. Os diversos operadores de câmara permitiram diversificar o conjunto de planos que nos é mostrado e alguns ângulos de câmara foram claramente buscar inspiração a *Olympia*, como tivemos oportunidade de ir demonstrando através dos fotogramas, para além de eventuais semelhanças arquitectónicas entre o estádio do Jamor e o de Berlim. O maior interesse do evento está no que se passa no relvado, mas as figuras de Carmona e, principalmente, de Salazar estão sempre presentes mesmo quando não estão no plano, com a narração a não se cansar de os referir: diz-se muito claramente que a Salazar se deveu a construção do Estádio Nacional. De resto, todo o filme está construído no sentido de o espectador sentir orgulho em ser português e, neste sentido, é um marco importante na glorificação do espírito nacional. Dito isto, atente-se que se *Olympia* funciona como modelo, não deixa de se salientar o lado caricatural de um arremedo pobrezinho da mestria de

Riefenstahl, até pela necessidade de suprir as deficiências de meios técnicos de imagem pela presença obsessiva da voz *off*, como procurámos demonstrar ao citarmos abundantemente o texto da locução.

Através da análise deste conjunto de filmes, tentámos dar resposta às três questões que lançámos no início deste capítulo: como foi feito o culto da personalidade, de que modo é que as manifestações públicas do regime (exposições, paradas, etc.) foram mostradas e que ideia de Portugal é que o regime queria dar.

O culto da personalidade de Salazar foi feito de forma bastante diferente da de Hitler na Alemanha nacional-socialista, o que não é de estranhar, porque as características dos dois eram muito díspares. No entanto, sente-se que nestes filmes há um crescendo desse culto, que aparece de forma ainda tímida nos primeiros que foram analisados (nalguns Salazar nem estava sequer presente fisicamente, só em fotografia), depois em *As Festas do Duplo Centenário* já ouvimos um discurso dele para terminar em apoteose com as duas manifestações em sua honra. Há sempre uma dificuldade acrescida que é a de conseguir balancear dois aspectos aparentemente contraditórios da personalidade de Salazar: a sua tentativa de surgir como emanção do povo e o facto de ser ele o líder efectivo do país. Esse equilíbrio acaba por fazer-se através da forma e do conteúdo dos planos em que aparece, sendo que, enquanto a *forma* realçava a sua superioridade em relação ao povo, o *conteúdo*, nomeadamente através dos seus discursos de aparente humildade, dava ênfase precisamente ao contrário.

A figura de Carmona é quase acessória na maior parte destes filmes, mesmo naqueles em que é ele o protagonista, em especial os das viagens coloniais. Não só era Salazar quem ocupava o seu lugar em Portugal enquanto ele estava de viagem (decorrente da Constituição), os “indígenas” manifestavam mais do que uma vez a

vontade em ver lá Salazar, como ainda é referido que aquelas viagens só eram possíveis graças ao Presidente do Conselho. Por outro lado, são raríssimas as vezes em que se ouve a voz de Carmona. Curiosamente, quando aparecem os dois no mesmo evento não há nenhum aspecto formal que denuncie a maior importância de Salazar em relação a Carmona, no entanto, fica sempre muito claro quem é realmente o *chefe* de Portugal. Esta concepção bicéfala avulta, contudo, como uma das originalidades do discurso propagandístico português, tanto ao nível fílmico, como simbólico.

As manifestações públicas do regime aparecem sempre mostradas com toda a pompa e circunstância. Principalmente *As Festas do Duplo Centenário, A Exposição do Mundo Português* e *10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional* são filmes onde se exhibe até à saciedade toda a suposta mais-valia dos portugueses no mundo: uma nação que existia há oito séculos, que tinha um império ultramarino e que conseguia construir um estádio ao nível do que se fazia no estrangeiro deveria ser motivo de orgulho para todos os que cá viviam. Lopes Ribeiro não se poupou a esforços para mostrar todos os pormenores destes eventos na esperança que eles provocassem nos espectadores um sentimento de realização e satisfação nacional. A narração dos filmes tentava sempre transmitir o entusiasmo que a multidão que assistia aos eventos estava a demonstrar e não raras vezes acontecia o contrário, eram as imagens que confirmavam as palavras. Faltava quase sempre a Lopes Ribeiro o talento cinematográfico de Riefenstahl (ou Eisenstein) para poder prescindir do som a *cobrir* e a manipular a indigência relativa da imagem.

Portugal era uma nação de bem consigo própria, com as contas em dia e que tinha conseguido manter-se à parte de todos os conflitos bélicos que afligiam a Europa. Para além disso, tinha colónias em que as pessoas viviam em paz, sem sentimentos de independência e com uma grande ligação à metrópole, como as viagens do General

Carmona tentavam demonstrar: esta era basicamente a ideia de Portugal que o regime queria transmitir, não só para estrangeiro ver, mas principalmente para consumo interno.⁴³³ Apesar de se tentar mostrar que havia orgulho no que tinha sido feito e esperança no futuro, é de notar que a maior parte destes filmes são muito focalizados nas conquistas do passado. Desde as comemorações da Revolução de Maio, às viagens para as colónias reatando laços que se estavam a perder, passando pela epopeia dos Descobrimentos e terminando com “o país das boas contas e sem dívidas”, Portugal estava muito voltado para a sua História. Segundo Yves Léonard, “longe de ser um produto característico do século XX, como é o fascismo, o salazarismo está virado para um passado onde vai colher as suas raízes.”⁴³⁴ Os elementos do futuro que apareciam eram invariavelmente as crianças e os adolescentes da Mocidade Portuguesa e só na inauguração do Estádio Nacional é que surge uma comparação com as outras nações, salientando-se a modernidade que também existia no nosso país.

Neste sentido, e cotejando com a Alemanha nacional-socialista, que sempre teve um plano para o futuro (embora bélico e conflituoso), bem presente principalmente em *Triumph of the Willens*, estes filmes revelam um Portugal bastante menos ambicioso e sem um rumo definível. A política do “orgulhosamente sós” *avant la lettre*⁴³⁵ perpassa de todas estas películas, mas na altura constituía matéria de satisfação nacional: vivíamos em paz e isso era o mais importante. Tentava igualmente passar-se a ideia de que éramos olhados com inveja pelos países que estavam em guerra e que conseguíamos inclusive juntar na mesma sala os representantes de nações em conflito. É do espírito dos Descobrimentos, em que Portugal tinha tido um papel primordial na

⁴³³ “Estas comemorações nacionais eram o culminar da primeira fase do Estado Novo, uma demonstração tangível dos gloriosos passado, presente e futuro de Portugal. (...) O facto de haver uma guerra em curso diminuiu o impacto internacional das celebrações, mas aumentou o seu valor político interno. O contraste com o mundo exterior não podia ser maior.” MENESES, 2009: p. 212.

⁴³⁴ LÉONARD, 1998: p. 187.

⁴³⁵ Segundo Rui Ramos, o discurso em que Salazar utiliza esta famosa expressão é de Fevereiro de 1965. In RAMOS, Rui (coord.); VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo; MONTEIRO, Nuno Gonçalo. *História de Portugal*. Lisboa, A Esfera dos Livros, 2009, p. 682.

Europa e no Mundo, de que o Estado Novo queria apropriar-se. O que acabou por nunca conseguir porque, como refere Yves Léonard, “firmado, desta forma, na tradição de uma suposta continuidade histórica da missão civilizadora de Portugal, o salazarismo afirma-se como um regime reaccionário, no sentido literal da palavra, virado para o passado e para a restauração de um Estado autoritário, não obstante todas as veleidades de modernização, tão pontuais quanto tardias.”⁴³⁶

2.6. O culto da personalidade na iconografia popular ou a festa dos símbolos

Outro aspecto que vale a pena referir, transversal a todo o regime, e que revela uma grande diferença entre Salazar e Carmona é a postura no que concerne à sua presença em objectos iconográficos de uso quotidiano, de tal modo integrados que muitas vezes escapam à atenção como modos de conformar o real e determinar um olhar manipulado pelas instâncias do poder. Mais do que sucede com cartazes ou mesmo com postais ilustrados e outros objectos de colecção, os selos de correio, de utilização prática subliminar, revelam-se como um dos objectos mais relevantes da iconografia popular, constituindo, portanto, um bom indício da relação do líder com as massas. Ora, enquanto Carmona aparece por três vezes em diferentes séries emitidas (1934, 1945, em oportuna recuperação que coincide com o fim da guerra, e 1970, já em culto retrospectivo, comemorativo do centenário), por contraponto, Salazar, ao contrário do que acontecia em Itália e na Alemanha com as figuras dos líderes, nunca deixou que

⁴³⁶ LÉONARD, 1998: p. 77.

fossem produzidos selos da sua figura, tendo o primeiro surgido em 1971 somente após a sua morte.



1934⁴³⁷



1945⁴³⁸



1970⁴³⁹



1971⁴⁴⁰

Neste aspecto, Carmona está muito mais próximo do que se passava na Alemanha e em Itália, onde a imagem dos respectivos líderes era bastante usada, em diferentes contextos, com Hitler (amiúde em contexto de viagem ou de relação com o património histórico) e Mussolini (também nos espaços coloniais).



Fig. 1⁴⁴¹



Fig. 2⁴⁴²



Fig. 3⁴⁴³

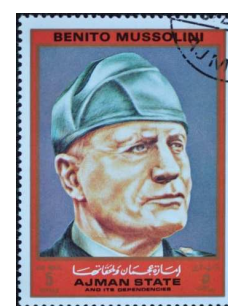


Fig. 4⁴⁴⁴

Houve ainda curiosamente séries de selos em ambos os países em que apareciam em conjunto, o que reforçava a grande cumplicidade que existia entre os dois. É de realçar o destaque que os símbolos dos regimes (a cruz suástica e o facho italiano) assumiam em alguns destes exemplares.

⁴³⁷ AFINSA (ed.). *Selos Postais e Marcas Pré-Filatélicas 2006 – Portugal, Açores, Madeira*. Porto, Afinsa, 2006, p. 125.

⁴³⁸ *Idem*, p. 135.

⁴³⁹ *Idem*, p. 176.

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 179.

⁴⁴¹ http://cyber.law.harvard.edu/seminar/internet-client/iands/Sample_yahoo_Nazi.htm

⁴⁴² http://img0107.popscreencdn.com/157045570_mint-historic-xlg-nazi-stamp-hitler-orating-w-swastika-jpg

⁴⁴³ [http://i.ebayimg.com/00/s/MTAyNFgxMDIz/\\$/KGrHqN,!kFCd\(btD-8BQ4IH yiQh!~~60_35.JPG](http://i.ebayimg.com/00/s/MTAyNFgxMDIz/$/KGrHqN,!kFCd(btD-8BQ4IH yiQh!~~60_35.JPG)

⁴⁴⁴ http://farm6.staticflickr.com/5025/5684179813_fd8270b2d1_z.jpg



Fig. 5⁴⁴⁵



Fig. 6⁴⁴⁶



Fig. 7⁴⁴⁷



Fig. 8⁴⁴⁸



Fig. 9⁴⁴⁹



Fig. 10⁴⁵⁰

Em Portugal, privilegiavam-se eventos que glorificavam o Estado Novo (“Exposição Colonial”,⁴⁵¹ “8º Centenário da Fundação e 3º Centenário da Restauração de Portugal”,⁴⁵² “Festas do Duplo Centenário – 1140 e 1640”,⁴⁵³ e “Exposição do Mundo Português”,⁴⁵⁴ – também em grande parte objecto dos filmes de que nos ocupámos), para as séries de selos realizadas para os celebrar.



⁴⁴⁵ http://sorenm.com/images/2012_05_06_15-51-02-DR1941-763-0001.jpg

⁴⁴⁶ <http://cdn103.iofferphoto.com/img3/item/207/843/644/1937-hitler-nazi-germany-nuremberg-rally-postcard-d68fd.jpg>

⁴⁴⁷ <http://www.philatelicedatabase.com/hitler/stamps-italy-hitler-mussolini-issues-1941>

⁴⁴⁸ <http://stampcircuit.com/sites/default/files/guillermo-jalil-philatino/stampauction/auction-26-worldwide-general-auction-including-lots-collections-good-stamps-etc./5436.jpg>

⁴⁴⁹ <http://2.bp.blogspot.com/->

HAsI5d7PLqA/Th_W1Kz1zuI/AAAAAAAafs/5AmTu8CHUA8/s640/IMG5_0001.jpg

⁴⁵⁰ <http://www.philatelicedatabase.com/hitler/stamps-italy-hitler-mussolini-issues-1941>

⁴⁵¹ AFINSA (ed.), 2006: p. 125.

⁴⁵² *Idem*, p. 129.

⁴⁵³ *Idem*, p. 130.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

Mais do que símbolos ideológicos do regime ou imagens do ditador, foi um dos mais famosos *slogans* do Estado Novo que circulou, com especial atenção postal, o que não excluiu, no entanto, a instrumentalização de uma das organizações paramilitares mais paradigmáticas dos tempos áureos do regime: a Legião. Em ambos os casos preponderava uma espécie de figuração abstracta, veiculando mais o culto da palavra e do emblema do que da personalidade por detrás deles.



1935⁴⁵⁵

1941⁴⁵⁶

Legião Portuguesa⁴⁵⁷

O desenho gráfico do selo “Tudo Pela Nação”, um dos mais populares de meados da década de 30, foi obra de Almada Negreiros, conhecendo uma segunda série no início dos anos 40. Almada Negreiros, entre várias outras contribuições gráficas, já tinha sido o responsável pelos dois principais cartazes de A



Canção de Lisboa, de Cottinelli Telmo (1933), sendo também dele um dos mais conhecidos cartazes propagandísticos do Estado Novo, destinado a plebiscitar a constituição salazarista.⁴⁵⁸ Colaborava, assim, um dos vultos mais marcantes do Modernismo de *Orpheu*, facto a que não seria alheio o magistério de António Ferro na chefia da propaganda.

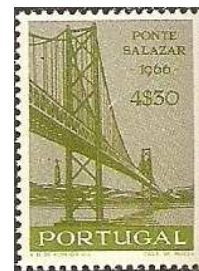
⁴⁵⁵ *Idem*, p. 127.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ *Idem*, p. 129.

⁴⁵⁸ Imagem retirada de <http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06278.04416>.

O 25^o⁴⁵⁹ e o 40^o⁴⁶⁰ aniversários da Revolução Nacional não foram igualmente esquecidos, assim como, muito mais tarde, uma das pontes mais emblemáticas.⁴⁶¹



Em 1953, foi emitida uma série base de selos com o título “Autoridade do Rei D. Dinis”,⁴⁶² em que se vê um cavaleiro medieval. Por coincidência, ou não, estes selos sucessivamente reimpressos e que circularam até 1975(!) surgem depois da instrumentalização da História que Leitão de Barros fizera em *Inês de Castro* (1945), principalmente, mas também em *Camões* (1946), e ainda na sequência de uma recuperação do passado histórico que atingira um dos seus pontos culminantes com a Exposição do Mundo Português.⁴⁶³



No entanto, tudo isto ficou muito longe do que foi feito na Alemanha nazi, onde, para além da imagem de Hitler, a juventude hitleriana, as organizações paramilitares e os símbolos do regime e os Jogos Olímpicos de Berlim foram usados até à exaustão.

⁴⁵⁹ AFINSA (ed.), 2006: p. 144.

⁴⁶⁰ *Idem*, p. 168.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² *Idem*, p. 148.

⁴⁶³ Desenvolveremos esta questão no respectivo capítulo, mas estando agora a falar de selos não se justificaria não referir aqui este caso.



Fig. 11⁴⁶⁴



Fig. 12⁴⁶⁵



Fig. 13⁴⁶⁶



Fig. 14⁴⁶⁷



Fig. 15⁴⁶⁸



Fig. 16⁴⁶⁹



Fig. 17⁴⁷⁰



Fig. 18⁴⁷¹



Fig. 19⁴⁷²

⁴⁶⁴ <http://allstamp.net/mm5/graphics/00000001/AxisCountries/SpitlerIPair1.jpg>

⁴⁶⁵ <http://www.philateliedatabase.com/wp-content/uploads/2010/08/stampgermany-hitler-youth-1935.jpg>

⁴⁶⁶ http://stampstock.com/images/germany_0484_1%5B1%5D.jpg

⁴⁶⁷ http://www.stamp-collecting-world.com/images/Ger_TR_Mi_586.jpg

⁴⁶⁸ <http://chgs.umn.edu/histories/philatelie/images/stamp10a.jpg>

⁴⁶⁹ <http://i.colnect.net/images/f/418/312/10th-Anniv-of-Third-Reich.jpg>

⁴⁷⁰ http://image.shutterstock.com/display_pic_with_logo/774907/97656731/stock-photo-german-circa-a-stamp-printed-germany-shows-eagle-and-swastika-series-circa-97656731.jpg

⁴⁷¹ http://s19.postimage.org/4684nrglv/KGr_Hq_IOKn_ME3bv_Vh_K6p_BOBf254o_Rw_3.jpg

⁴⁷² <http://www.stampnewsonline.net/StampNewsOnline-PW/images/images-Collections2012/Jul-Olympics2012/Oly-1936GermanyBerlin.jpg>



Fig. 20⁴⁷³

Fora do âmbito dos selos, mas igualmente revelador da iconografia popular, julgamos pertinente mostrar, pela sua semelhança, dois exemplos de bonecos que exploram a imagem da Juventude Hitleriana⁴⁷⁴ e a da Mocidade Portuguesa.⁴⁷⁵ Ambos com uma função essencialmente decorativa, no caso português o boneco de cerâmica abria-se ao meio permitindo que se guardasse no seu interior bombons ou amêndoas da Páscoa: neste caso, a imagética do Estado Novo propunha não só uma função estética, mas também prática. Para além disso, compare-se a elegância e a agressividade patente no objecto germânico (muito realista como se pode ver pela inserção do fotograma de *Der Sieg des Glaubens*), a atestar a propalada superioridade ariana, com o lado bonacheirão e caricatural do português, quase na senda das cerâmicas de Rafael Bordalo Pinheiro.

⁴⁷³ <http://cdn100.iofferphoto.com/img/item/140/388/857/6IfqlUsIbEGbjvT.jpg>

⁴⁷⁴ <http://www.markdery.com/archives/images/Hitler%20Youth%20Drum.jpg>

⁴⁷⁵ Colecção de Mário Jorge Torres.



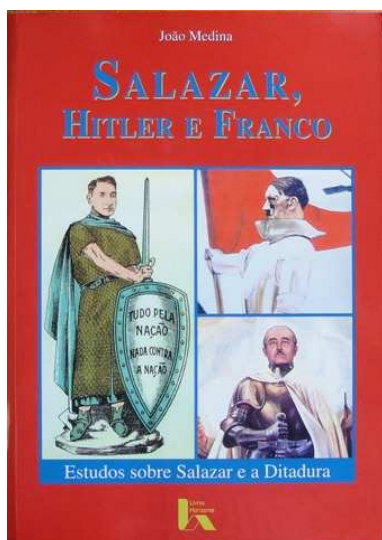
Um dos casos mais complexos de analisar, neste contexto da gestão do culto da personalidade passa pelo famoso postal datado de 1935, em que se apunha o rosto de Salazar a um desenho que emulava a figura icónica de D. Afonso Henriques tal como fora reconstruída pela estátua do escultor Soares dos Reis para o Castelo de Guimarães (com reprodução no Castelo de S. Jorge em Lisboa), não descurando a inscrição da divisa do ditador no escudo. Muitas vezes



reproduzido, amiúde identificado (erradamente) como um cartaz, este interessante objecto foi apontado, de forma relativamente fácil e evidente, como excepção

paradigmática ao modo pudico e reservado como Salazar permitia a veiculação da sua imagem popular.

Curiosamente é num blogue⁴⁷⁶ que encontramos um recente artigo, bem fundamentado e com configurações de aprofundada investigação científica, assinado por José Barreto, tendente a esclarecer muitos dos equívocos em torno do referido postal,



enquanto objecto de descarada propaganda, com o beneplácito do regime, incluindo a sua utilização na capa do livro de João Medina, *Salazar, Hitler e Franco*, publicado em 2000, ao lado das representações hagiográficas de Hitler como cavaleiro teutónico (também editado, com enorme sucesso, em postal em 1938, mas a partir de um quadro de 1933-34, de Hubert Lanzinger) e de Franco como cruzado, na pintura mural

alegórica de 1948, *Cruzados del Siglo XX*, executado por Artur Reque Meruvia.⁴⁷⁷

Neste livro, como o autor do artigo refere, o historiador falaria de idêntica iconografia que o Estado Novo “estimulava, acarinhava”,⁴⁷⁸ mas o bloguista contrapõe-lhe investigação feita nos arquivos da Censura que apontaria inclusive para a apreensão do dito postal por ser lesivo da imagem do fundador e do ditador.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ http://malomil.blogspot.pt/2012/03/este-postal-ilustrado-de-1935_23.html. Ambas as imagens desta página são retiradas deste artigo.

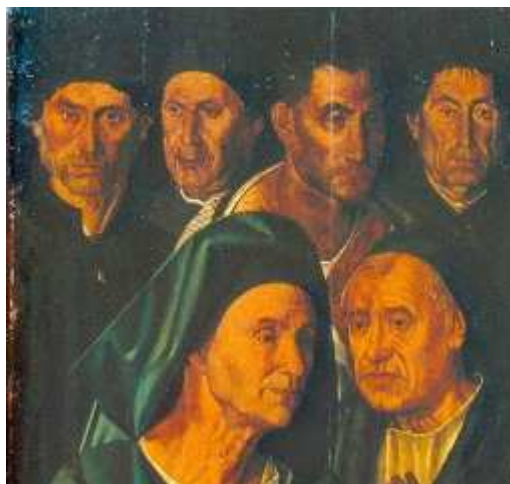
⁴⁷⁷ Este óleo sobre tela de consideráveis dimensões estava colocado numa parede da Sala da Guerra Civil do antigo Arquivo Histórico Militar, em Madrid. In http://malomil.blogspot.pt/2012/03/este-postal-ilustrado-de-1935_23.html.

⁴⁷⁸ MEDINA, João. *Salazar, Hitler e Franco – Estudos sobre Salazar e a Ditadura*. Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 207.

⁴⁷⁹ Consultámos na Torre do Tombo os documentos referidos por José Barreto. No Boletim nº 150 da Zona Sul da Comissão de Censura de Lisboa englobada na Direcção Geral dos Serviços de Censura à Imprensa, pode ler-se o seguinte:

“j) *O Tempo* de 19/2/1935. Homenagem Suspeita: O Sr. B. Lopes editou um postal ilustrado em que, para homenagear Sua Exc^a o Presidente do Conselho, o apresenta armado de cota e espada e lhe chama «salvador da Pátria». Este jornal reclamava a apreensão por desprestigiante para D. Afonso Henriques e para o Sr. Dr. Oliveira Salazar. Corte total por a polícia já o ter apreendido. (...) o) *Arquivo Nacional* de 21/2/1935. A propósito de um postal. Artigo sobre a infeliz ideia que B. Lopes teve em editar um postal de homenagem ao Sr. Presidente do Conselho, em que Sua Exc^a era apresentado

Embora seja importante a leitura integral do artigo publicado no blogue a que nos temos vindo a referir,⁴⁸⁰ até pela integração da pagela religiosa de “Salvador da Pátria” que o Bispo de Coimbra, um tanto à revelia das imagens que Salazar queria dar de si próprio, fez circular, não queríamos deixar de terminar esta breve incursão pela iconografia popular, sem uma menção igualmente lacónica a uma questão, nunca resolvida, desta vez do foro erudito, que passa pela similitude de traços fisionómicos entre Salazar e uma das personagens secundárias dos Painéis de São Vicente de Fora⁴⁸¹ atribuídos (outro problema sem solução única) a Nuno Gonçalves. Coincidência? Resultado de um restauro não confirmado? Fica tudo em aberto como achamos que deve ficar, até provas irrefutáveis em contrário.



Uma outra arte popular existe, durante a longa vigência do Estado Novo, a Revista à Portuguesa, em que a figura de António de Oliveira Salazar assume, de maneira complexa, particular relevância, umas vezes enquanto denúncia codificada, outras como elogio subterrâneo e mascarado, outras ainda sob simples forma de jogos de palavras, associada a outros Antónios (sobretudo Santo António) ou a oliveiras, árvores de simbólica alusão. No seu livro, Vítor Pavão dos Santos historia no capítulo “É só falazar falazar”,⁴⁸² muitas vezes ilustrado com fotos dos espectáculos e os desenhos caricaturais de Amarelhe, as oscilações de registo, entre o culto da

vestindo a armadura de D. Afonso Henriques. Corte total por inconveniente.” In Arquivo do Ministério do Interior, Gabinete do Ministro, Maço 472, pasta 1/1, fl. 217 no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

⁴⁸⁰ Transcrevê-lo-emos em anexo, para mais fácil consulta – Anexo A.

⁴⁸¹ Imagem retirada de <http://tertuliadogarcia.blogspot.pt/2009/04/prever-o-passado.html>.

⁴⁸² SANTOS, Vítor Pavão dos. *A Revista à Portuguesa: Uma Breve História do Teatro de Revista*. Lisboa, Edições O Jornal, 1978, pp. 46-51. Iremos transcrevê-lo na íntegra no Anexo B.

personalidade e uma mitigada desmistificação, a permitida pela censura. Veja-se um exemplo referente ao período inicial do regime, destacado pelo autor:

Se, em 1933, Teresa Gomes aparece como a mulher que foi votar na farsa da Constituição (**Fogo de Vistas**), António Silva tem na revista **Arraial** duas caricaturas do ditador das finanças. Numa é o *alfaiate Oliveira* da *Alfaiataria Lusitana*, “aquele que com magníficos cortes consegue encher os cofres”; noutra é o *Senhor Almeida*, que recorrendo à canção nesse ano mais em voga, canta “Uma casa e uma janela / fazer contas dentro dela”. E, mais adiante: “E, hei-de empregar o Ferro / nessas obras que eu fizer!”. As alusões a António Ferro, o propagandista do regime, eram, logo a seguir às de Salazar, as mais frequentes.⁴⁸³

Particularmente interessante torna-se a menção ao papel apaziguador (já a preannunciar a futura neutralidade?) do ditador, quando começavam a soprar os ventos de guerra, em Espanha, na China ou na Rússia, fazendo, no “Novo Fado do 31”, criado por Beatriz Costa na revista *Arre Burro* (1936), uma discreta apologia, sem excluir a crítica à conversa fiada codificada no quase neologismo, “falazar”, que ironizava com o apelido, vindo, aliás, a nomear o referido capítulo: “Vai-se a Aragão / 31 / Cachação / O 31 / Hoje em dia é comum / é tudo a dar / A cascar, arrear / Em Portugal / É que é só conversar / Falazar, falazar.”⁴⁸⁴ Para dar uma noção mais completa deste curioso aproveitamento das letras das canções de revistas, na progressiva construção de uma visão popular de Salazar (entre 1929 e 1956), veja-se o Anexo C, igualmente transcrito do livro de Pavão dos Santos.⁴⁸⁵

De qualquer modo, e voltando a uma ordem cronológica (que esta consideração transversal veio interromper), as grandes modificações no culto de Salazar viriam a suceder após o fim da Guerra e, sobretudo, na sequência da morte do Presidente Carmona. E é, mais uma vez na obra documental de Lopes Ribeiro, que encontramos a pauta para nos apercebermos de tais alterações.

⁴⁸³ *Idem*, p. 47.

⁴⁸⁴ *Idem*, p. 210.

⁴⁸⁵ *Idem*, pp. 208-213.

3. O culto de Salazar na era pós-Carmona

Para terminar a Parte II deste trabalho, dedicada aos filmes documentais de Lopes Ribeiro, vamos agora prestar uma atenção cuidada, embora mais parcelar, aos que foram realizados na segunda fase do Estado Novo, considerada a partir do momento do falecimento em 1951 do general Carmona, Presidente da República em exercício após ter sido reeleito em 1949, o que motivou uma nova eleição para Chefe de Estado.

3.1. Raízes da decadência

Havia alguma tensão no regime naqueles anos, ainda resultante do processo eleitoral de 1949, em que uma corrente encabeçada por Marcelo Caetano, antigo Ministro das Colónias e presidente da Comissão Executiva da União Nacional, tinha proposto que fosse o próprio Salazar a candidatar-se à Presidência, e a oposição tinha lançado o nome do general Norton de Matos: afinal, seria Carmona a recandidatar-se, numa decisão de Salazar com vista a apaziguar os militares descontentes e a manter na Presidência alguém que não lhe fizesse sombra, e não chegando Norton de Matos a levar a sua candidatura até ao fim.

Com o falecimento de Carmona, colocou-se novamente o problema das relações entre Salazar e o Exército, e entre Salazar e um novo Presidente da República, já que para aquele, segundo Ribeiro de Meneses, “a liderança tinha de estar claramente centrada numa pessoa”.⁴⁸⁶ O regime não suportaria um Presidente da República e um Presidente do Conselho de Ministros fortes, porque eles poderiam anular-se

⁴⁸⁶ MENESES, 2009: p. 419.

mutuamente e Marcelo Caetano voltou a propor Salazar como candidato. No entanto, perante a recusa deste quem acabou por cumprir a função foi o general Craveiro Lopes, antigo comandante-geral da Legião Portuguesa entre 1944 e 1950 e representante na Assembleia Nacional pelo distrito de Coimbra.⁴⁸⁷ A oposição, dividida após a eleição de 1949, apresentou dois candidatos, mas nenhum deles chegou a ir a sufrágio: Rui Luís Gomes, antigo professor universitário apoiado pelo PCP, foi impedido pelo Supremo Tribunal de Justiça e o almirante Manuel Carlos Quintão Meireles desistiu logo depois da candidatura, por considerar que não estavam garantidas as condições necessárias para uma eleição livre. Assim sendo, a eleição de Craveiro Lopes a 22 de Julho de 1951 deu-se com uma margem folgada, mas isso não acalmou os ânimos, porque o novo Presidente da República tinha uma perspectiva mais interventiva do que Carmona, o que viria a resultar em alguns conflitos com o próprio Salazar.

Marcelo Caetano, que representava uma corrente reformista no Estado Novo, estabeleceu boas relações com Craveiro Lopes e voltou ao Governo aquando da reformulação de 1955, e dos nomes apresentados por Salazar a Craveiro Lopes para Ministro da Presidência,⁴⁸⁸ foi o de Caetano que suscitou maior entusiasmo por parte do Presidente da República. Salazar estava numa posição algo complicada, porque Caetano representava em certa medida o futuro do regime, e portanto faria todo o sentido convidá-lo para o Governo, mas ao mesmo tempo poderia significar o seu próprio fim, dado que o bom relacionamento que tinha com Craveiro Lopes poderia condicionar a posição de Salazar entre os dois. O Presidente do Conselho acabou por convidá-lo para o cargo, mas esvaziou-o de funções, tornando-o, nas próprias palavras de Caetano, um “bispo auxiliar”.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ <http://www.presidencia.pt/?idc=13&idi=27>.

⁴⁸⁸ “Cargo criado para aliviar Salazar de muito do seu trabalho administrativo.” MENESES, 2009: p. 444.

⁴⁸⁹ CAETANO, Marcelo. *Minhas Memórias de Salazar*. Lisboa, Verbo, 2006 (4ª ed.), p. 633 citado em *idem*, p. 445.

Para além desta corrente interna que defendia a necessidade de fazer algumas alterações no Estado Novo, a sociedade portuguesa tinha outro tipo de conflitos, nomeadamente entre monárquicos e republicanos, defendendo aqueles a pertinência da restauração da monarquia como a que melhor poderia conservar os elementos essenciais do Estado Novo, e estes precisamente o seu contrário. Salazar conseguiu sempre equilibrar-se entre estas duas correntes, nunca dando primazia a nenhuma delas com vista a manter apoiantes de cada um dos lados, factor indispensável à sua sobrevivência política.

Para além deste conflito, havia um outro dentro do núcleo de apoio a Salazar entre os civis e os militares: os primeiros, encabeçados por Marcelo Caetano e representando a tal ala reformista do regime, e os segundos pelo Ministro da Defesa, o capitão Fernando dos Santos Costa, que defendia um Estado Novo forte liderado por Salazar. Entre estas duas personalidades havia uma grande animosidade, expressa em 1946 quando Caetano, então Ministro das Colónias, a propósito da suposta pouca colaboração do comandante das tropas portuguesas em Timor, escreveu a Salazar queixando-se que as altas instâncias militares tinham dificuldade em aceitar a supremacia dos representantes civis. Santos Costa respondeu a Caetano, escrevendo igualmente a Salazar, dizendo que lhe era difícil lidar com alguém sempre tão misterioso e secreto nas suas ambições.

Finalmente, há que não esquecer também a eterna fricção com o Exército que foi minorada durante o mandato de Óscar Carmona, já que o General tinha ascendente sobre ele, voltando a surgir com a eleição de Craveiro Lopes: como se compreende, tornava-se fundamental para a sobrevivência política de Salazar que o Exército estivesse sempre controlado. No entanto, o Presidente da República e Santos Costa detestavam-se mutuamente, o que criou inevitáveis cisões nas Forças Armadas e nunca permitiu a

Craveiro Lopes ter o tipo de influência sobre elas que tinha o seu antecessor. Também por isso, foi sem dificuldade nenhuma que Salazar conseguiu em 1958 convencer a União Nacional a apoiar o almirante Américo Tomás, então Ministro da Marinha, para a Presidência da República, afastando assim Craveiro Lopes de um segundo mandato.

A este quadro político e social em Portugal, juntava-se o panorama internacional, com uma Europa acabada de sair da Segunda Guerra Mundial e com o colapso da maioria dos regimes fascistas: Salazar teve que se adaptar aos novos tempos, em que o lado vencedor era constituído principalmente por democracias. Mas, voltando um pouco atrás, mesmo durante o conflito, a posição de neutralidade de Portugal requereu uma série de equilíbrios diplomáticos por parte do Presidente do Conselho: por um lado, havia a velha aliança com Inglaterra⁴⁹⁰ e, por outro, a proximidade com a Espanha de Franco, a quem Salazar tinha dado apoio durante a Guerra Civil. Se Portugal se quisesse manter neutral, era essencial que a guerra mundial não chegasse à Península Ibérica e Salazar conseguiu convencer Franco a alinhar na neutralidade, ao celebrar com ele o Tratado de Amizade e Não-Agressão a 17 de Março de 1939 e, posteriormente, o Protocolo apenso ao Tratado a 29 de Janeiro de 1940. O que pretendia Salazar era “diversificar as opções diplomáticas de Franco, quebrando a sua dependência do Eixo e oferecendo-lhe para tal um alinhamento diplomático alternativo, por muito ténue que fosse.”⁴⁹¹ O certo é que resultou, porque tanto a Alemanha como a Grã-Bretanha tomaram o Protocolo como uma tentativa de a Península Ibérica se defender do respectivo inimigo.

Em termos internos, a II Guerra Mundial também colocou problemas a Salazar, porque os campos que estavam em disputa eram as Democracias Ocidentais e o Eixo, centrado no Nacional-Socialismo. Se a democracia era um sistema obviamente

⁴⁹⁰ Cf. nota 413 na p. 262.

⁴⁹¹ MENESES, 2009: p. 280.

renegado pelo Presidente do Conselho, ele tinha igualmente receio de uma germanização da Europa, que abafasse as especificidades e as tradições de cada país: “considero uma desgraça para a Europa que [...] o nazismo se imponha por toda a parte com a sua virulência e rigidez de alguns dos seus princípios. Para os que têm da civilização uma noção moral, será um franco retrocesso.”⁴⁹² Por outro lado, as crescentes dificuldades económicas decorrentes da guerra levaram a um aumento da pobreza da população, o que favoreceu a actividade da oposição: não só faltavam alimentos e se verificava a subida dos preços, como havia igualmente a sensação de que os sacrifícios não estavam a ser repartidos por todos.

Um aspecto ainda a ter em conta no posicionamento de Salazar perante o conflito mundial era a questão das províncias ultramarinas portuguesas (incluindo os arquipélagos atlânticos), que se encontravam naturalmente ameaçadas: a situação geográfica dos Açores tornava-os num alvo muito apetecível, especialmente para os Aliados e, com a queda da França na Primavera de 1940, bem como com o fracasso alemão da conquista da Grã-Bretanha (não resultaram os bombardeamentos aéreos desde o Verão de 1940 até à Primavera de 1941), uma eventual utilização dos Açores para os aviões aliados entrou definitivamente na ordem do dia. Tal utilização começou a ser falada publicamente em Maio de 1941, primeiro por um senador norte-americano e depois pelo próprio Roosevelt, mas Salazar conseguiu ir sempre adiando a questão, porque essa cedência iria naturalmente enfurecer os alemães e poderia suscitar o risco de uma invasão preventiva a Portugal, contra a qual o país pouco poderia fazer. A conquista do Norte de África por parte dos Aliados em Junho de 1943 tornou a hipótese de invasão menos provável e, sentindo igualmente os ventos da guerra a mudar com a derrota alemã na Frente Oriental na União Soviética, em Outubro desse mesmo ano,

⁴⁹² Salazar (em Setembro de 1941) in *idem*, p. 261.

Salazar cedeu as bases dos Açores aos ingleses e, posteriormente, concordou que estes servissem de *testa-de-ferro* à presença americana. No entanto, os alemães acabaram por não se opor muito ruidosamente à cedência, porque continuavam a precisar do volfrâmio português para as suas munições e assim, pelo menos, o território continental português continuava neutro. A cedência teve como contrapartida um rearmamento das Forças Armadas, que, segundo relatórios britânicos, não significaria um aumento da sua eficácia, mas que cumpriu o objectivo de Salazar de agradar aos militares, que há muito desejavam uma melhoria do seu arsenal.

O percurso de Salazar foi bastante influenciado pela II Guerra Mundial, já que, sendo Portugal um país pobre, estava naturalmente sujeito a racionamentos de várias ordens e as autoridades incumbidas de os fazerem tinham de estar acima de qualquer suspeita. No entanto, isso não aconteceu e grassavam os casos de corrupção entre outros abusos, pelo que crescia uma onda de contestação que se reflectiu nos anos seguintes em alguns desaires para o próprio Salazar, fazendo com que não só a sua liderança, como igualmente a natureza do Estado Novo tivessem que sofrer mudanças.

Resultando do facto de Portugal avultar como um país periférico e muito dependente de vários níveis do estrangeiro, o regime não tinha base de sustentação teórica para se impor por si só e aproveitava-se das tendências vindas de fora para se moldar e sobreviver. Portanto, da mesma forma que nos anos 30 houve artefactos e costumes fascistas a entrarem nas cerimónias do Estado Novo (a mais visível terá sido a saudação fascista), a partir de 1945 começou a falar-se de integração na Europa Ocidental e Salazar manteve-se atento a isso: a sobrevivência do regime estava dependente de não deixar Portugal à margem das orientações maioritárias no velho continente, mesmo que isso implicasse por vezes equilíbrios muito complicados, como no caso da justificação da manutenção das colónias ultramarinas, quando a tendência

européia ia precisamente no sentido de aceitar a eclosão de movimentos nacionalistas. Salazar defendia que a missão colonizadora portuguesa era única e a prova disso era o seu tempo de duração, mas ao mesmo tempo salientava a importância das colónias para a manutenção da posição europeia no mundo.

Neste contexto, é natural que os filmes documentais oficiosos deste período tenham algumas diferenças em relação aos anteriormente analisados: o regime e o próprio Salazar estavam a mudar e era inevitável que isso fosse visível nos documentos visuais da época.⁴⁹³ Iremos debruçar-nos sobre cinco deles: *A Celebração do 28 de Maio de 1952* (1952), *O Jubileu de Salazar* (1953), *30 Anos Com Salazar* (1957), *Salazar e a Nação* (1958) e *Portugal de Luto na Morte de Salazar* (1970), dos quais só o segundo não foi realizado por António Lopes Ribeiro, mas sim por técnicos do “Imagens de Portugal”, tal como refere um intertítulo inicial. Em todos estes filmes continua a haver uma colagem entre Salazar e o Estado Novo, mas a sua glorificação é agora feita de modo retrospectivo, algo passadista, branqueando o que pode ser nocivo à sobrevivência do regime.

3.2. Maio, maduro Maio, quem te (re)pintou? – *A Celebração do 28 de Maio de 1952*

A Celebração do 28 de Maio de 1952 dura 18’ e a voz narrativa não é a de Lopes Ribeiro.⁴⁹⁴ O filme começa com uma missa pelo “eterno descanso dos que morreram em defesa da ordem” junto ao plinto da estátua de D. Nuno Álvares Pereira. Saliente-se o emprego da palavra “ordem”, quando o *normal* seria “morrer pela nação”

⁴⁹³ Mudam as personagens secundárias (Carmona), mas António Lopes Ribeiro mantém-se até ao fim com Salazar e até lhe sobrevive, filmando o seu funeral.

⁴⁹⁴ É de Raul Vaz.

ou “pátria”. A autoridade sempre foi muito valorizada pelo Estado Novo e, quando pode ser inspirada no passado, mais caucionada fica: como nos anos de ouro do regime, a unidade nacional aparece confirmada pelo facto de as celebrações terem sido efectuadas “do Minho ao Algarve e pelas províncias ultramarinas” e justifica-se o caminho seguido através de uma exposição no Palácio Foz, em que “engenhosos gráficos apresentam problemas nacionais” com que o país se deparava e mostram os “resultados incontrovertidos de uma política séria e clara”.

“Como todos os anos, o Governo brindou a nação com numerosos presentes” e vemos várias imagens de pousadas, edifícios hospitalares, igrejas, instalações pecuárias e agrícolas, a demonstrar o eclectismo dos melhoramentos que o Estado Novo fez no país, para além de a narração referir que foram inauguradas “18 obras” num só dia. A recepção a Craveiro Lopes faz lembrar a Nuremberga de *Triumph des Willens*, com um acolhimento “entusiástico” e “imagens [que] dispensam quaisquer comentários”: o carro é praticamente engolido pela multidão, há imensa gente nas varandas engalanadas e a Guarda Nacional Republicana a cavalo atrás do carro: a organização faustosa de eventos do nacional-socialismo deixou a sua marca mesmo depois do desaparecimento deste.



A Celebração do 28 de Maio de 1952



Triumph des Willens

Para além disso, a duração desta sequência (4') torna-a relevante na economia do filme, embora soe a *autocitação* quase automática.

A voz *off* refere que a “modéstia natural levou S. Ex.^a [o Presidente da República] a fazer uma tão breve aparição à janela que nem deu tempo a ser colhida pelos aparelhos cinematográficos”. No entanto, isso não foi impedimento para não haver “aplausos redobrados à saída”: inadvertidamente, ou não, estabelece-se aqui uma diferença entre Craveiro Lopes e Carmona, já que este era, apesar de tudo, menos comedido nas suas aparições públicas. Por outro lado, essa “modéstia” era bem característica da outra grande figura do Estado Novo, pelo que também pode haver aqui uma tentativa de colagem cinematográfica entre os dois, ou então, pura e simplesmente, a câmara não estava preparada e esta foi a desculpa encontrada.

A narração refere um discurso de Craveiro que não se ouve, sendo neste aspecto semelhante ao que acontecia com Carmona, cujos discursos também raramente eram filmados e/ou ouvidos. Há um desfile de militares perante o Chefe de Estado e inauguram-se novos edifícios militares, que exemplificam um virar de página na história do exército em que “não vai longe, mas não voltará mais o tempo dos conventos em ruínas adaptados a casernas sem condições”, numa preocupação constante de dar boa imagem dos militares e de demonstrar que o Estado Novo está continuamente a fazer melhoramentos nas suas condições.

Em Aveiro e nas terras circundantes são construídas dez pontes de diversas dimensões, enquanto Craveiro Lopes inaugura pessoalmente outra nova ponte sobre o rio Sousa em Gondomar com o “maior arco de cimento armado construído em Portugal”: fora de Lisboa também se constroem obras monumentais com características únicas no país, um sinal de igualdade entre as diferentes regiões. Aparece um “espectáculo de linhas e cor no cortejo naval pelo rio Douro” e vemos igualmente imagens do cortejo na Ribeira que, segundo o narrador, “dir-se-ia uma festa medieval”.

“Pela boca do Ministro das Obras Públicas, o Governo prometera ao FC Porto todo o seu auxílio na construção de um estádio digno da cidade invicta.” O Estado Novo



teve um papel fundamental na edificação desta obra, o Estádio das Antas, inaugurada simbolicamente no dia 28 de Maio⁴⁹⁵ e o Chefe de Estado ao inaugurá-lo consagrou o “cumprimento da promessa feita”. Contra o protocolo, Craveiro

condecora no relvado a bandeira do FC Porto, “um gesto nobilíssimo que provocou o maior entusiasmo”.

Há um desfile dos atletas vindos de vários pontos do país e os aplausos “abrangiam na mesma interminável ovação Craveiro e Salazar”: é a primeira menção a Salazar no filme, o que sendo estranho talvez encontre justificação no facto de este ter sido o primeiro 28 de Maio de Craveiro Lopes enquanto Presidente da República e portanto acabe por resultar natural o relativo destaque nas respectivas comemorações. No entanto, a própria narração jamais esquece a liderança



bicéfala de Portugal referindo que “os dois chefes da Revolução Nacional podem orgulhar-se desta jornada comemorativa de 28 de Maio de 1952. O filme termina com um *fade out* e a palavra “fim”. Curiosamente, é a primeira vez que este recurso é utilizado, já que as mudanças de plano durante todo o filme são desprovidas de efeitos,

⁴⁹⁵ O que estabelece uma significativa diferença com o que sucedeu, por exemplo, com o Sport Lisboa e Benfica, apelidado muitas vezes de forma errada de “clube do regime”, cujo estádio foi construído maioritariamente com a ajuda financeira e de mão-de-obra dos próprios sócios e adeptos do clube, e inaugurado no dia da Restauração da Independência (1 de Dezembro de 1954).

o que torna *A Celebração do 28 de Maio de 1952* mais dinâmico, mais aproximado da actualidade e portanto menos onírico.

3.3. As bodas de prata: *O Jubileu de Salazar*

Um ano depois estreou *O Jubileu de Salazar*, com uma duração de 13', que serviu para comemorar os 25 anos no governo de Portugal: um intertítulo inicial refere, como já assinalámos, que o filme foi realizado pelos técnicos de “Imagens de Portugal”. É a noite de 26 Abril de 1953, Lisboa está iluminada e a capital do império prepara-se para festejar as bodas de prata da governação do “Dr. Oliveira Salazar”. É de notar aqui a diferença de tratamento para os filmes anteriores, em que “o” Salazar passou a ter honras de “doutor”: com o passar dos anos e o aumentar da idade, a deferência vai-se acentuando.

A cidade estava pronta, o “Palácio Foz dir-se-ia de cristal” e havia “flores naturais como se deve em dias de anos.” Na manhã seguinte, todos os navios “embandeiraram em arco”, as ruas tinham as “janelas engalanadas” e encontrava-se uma grande multidão nos arredores do Palácio de S. Bento e na Av. 24 de Julho com bandeiras de todos os pontos do mundo onde viviam portugueses. Havia igualmente bandeiras das regiões e das “raças que antes nos combateram”: a posição de neutralidade durante a II Guerra Mundial continuava a dar os seus frutos pela ausência de animosidade em relação ao nosso país.

Organizou-se uma manifestação da União Nacional ao “grande português a quem a Providência entregou há 25 anos os destinos de Portugal”: novamente o lado messiânico de Salazar a vir ao de cima. “Muito aclamado, o Presidente da República”

chegava à Assembleia Nacional.⁴⁹⁶ Craveiro Lopes subiu “solenemente” a escadaria nobre e estavam “todos os convidados em trajes de cerimónia no hemiciclo”: ouve-se a voz de Craveiro a discursar enquanto uma panorâmica nos mostra imagens da multidão nas ruas, nas varandas e nas janelas. Mesmo não estando fisicamente presente no Parlamento, o povo é o destinatário do discurso e, vendo-o enquanto o ouvimos, é como se as palavras de Craveiro pairassem sobre ele, entoando também a multidão, segundo a voz *off*, o hino nacional, sem que no entanto nós o ouçamos.

O “entusiasmo atingiu o auge” quando Craveiro “conduz” Salazar à janela: Salazar “vestia simplesmente o fato de todos os dias” e não queria aquela consagração pública, “mas a nação impôs-lha pois se tratava de um imperativo de consciência tal que não podia respeitar sequer a modéstia do homenageado.”⁴⁹⁷ Surge ainda a descrição de Salazar como alguém simples, sem sede de protagonismo nem vontade de honrarias, mas cujas virtudes eram de tal ordem que o povo não se podia conter em celebrá-las. Outro aspecto interessante é a escolha do verbo “conduzir” para descrever a ida à janela do Presidente do Conselho pela mão do Presidente da República. Provavelmente não terá sido com segunda intenção, mas, visto *a posteriori*, não deixa de ser sintomático se nos lembrarmos do papel mais interventivo que Craveiro teve por comparação a Carmona, que acabou por lhe custar, como vimos, a possibilidade de um segundo mandato.

Na sessão de homenagem promovida pela Liga 28 de Maio no Pavilhão dos Desportos, encontram-se resquícios do aparato nacional-socialista, já que as bandeiras alinhadas no palco fazem lembrar o congresso de Nuremberga: nas galerias da

⁴⁹⁶ Em todos estes filmes, é a primeira cerimónia que vemos no Parlamento, cuja importância durante o Estado Novo era muito residual, porque era o Chefe de Estado que fiscalizava a acção governativa “não tendo a Assembleia quaisquer competências constitucionais nestas matérias, na medida em que os ministros respondem politicamente perante o Presidente do Conselho e este responde apenas perante o Presidente da República.” (in <http://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/OEstadoNovo.aspx>.)

⁴⁹⁷ Mais uma vez, a locução do documentário descreve-o exemplarmente, tornando as imagens meramente ilustrativas. Continua a ser preciso orientar os espectadores e não os deixar analisar o que se vê no ecrã.

Assembleia Nacional, Salazar examinou atentamente as bandeiras do Ultramar e do estrangeiro, quase como se estivesse a ver se faltava alguma. Por seu lado, no claustro do Mosteiro dos Jerónimos, Craveiro também quis ver de perto os estandartes e paradas de bandeiras colocadas: as figuras centrais do regime estão em sítios distintos, o que estabelece uma diferença em relação ao que se passava com Salazar e Carmona, que nas cerimónias oficiais estavam quase sempre juntos. O Ministro dos Negócios Estrangeiros discursa, dizendo que um “ilustre filho de todas as épocas” governou Portugal. E, quando Salazar atravessa o claustro, a narração refere que ele estava contente por constatar que os “portugueses não são insensíveis aos pesados sacrifícios que por eles faz há 25 anos”: a pretensa modéstia e discrição não o impedem de sentir satisfação por verificar que o seu esforço é reconhecido, no entanto só o sabemos, mediante a narração, já que da boca de Salazar nunca ouviremos nenhuma palavra de auto-elogio.

No dia 28 de Abril, as mulheres portuguesas mandaram celebrar na igreja de S. Domingos um *Te Deum* em sua honra: várias imagens de santos estão engalanadas e ouvem-se “vivas e aplausos” quando Salazar entrou. “Católico exemplar, Salazar orou com humildade agradecendo a Deus poder ter vivido aquelas horas”: o lado religioso do Presidente do Conselho a ser realçado, caucionando deste modo as suas decisões, que teriam certamente inspiração divina. Segundo a narração de Pedro Moutinho, o cardeal Cerejeira disse na homília que aquela data que se celebrava “já não pertencia a um homem, mas à nação e à história”, perpetuando a tentativa de identificação plena entre Salazar, o Estado Novo e Portugal, uma *Santíssima Trindade* muito particular, una e indivisível. A imagem final é de Salazar a caminhar e sorrir, por entre aplausos de senhoras na igreja, terminando o filme com o habitual *fade out*, sentindo-se, no entanto, claros sinais de decadência, numa fase descendente do regime.

3.4. “Ó tempo volta pra trás”: *30 Anos Com Salazar*

Com *30 Anos Com Salazar* (1957), que tem a duração de 31', inicia-se um certo tipo de documentário, que vai perdurar até ao fim da sua vida, em que se presta mais atenção ao que foi feito no passado, recuperando-se imagens de arquivo, porque o presente era bem menos glorioso: os filmes laudatórios passam a ser maioritariamente uma remontagem dos que foram feitos anteriormente e torna-se normal vermos as mesmíssimas sequências recorrentes em todos eles.⁴⁹⁸ A contestação ao Estado Novo começava a crescer de tom (o efeito Humberto Delgado iria ocorrer a menos de um ano de distância) e o regime estava falho de ideias, com os próprios filmes a acompanharem essa involução e, portanto, com a reciclagem de imagens perfeitamente assumida: a montagem de documentos realizados por António Lopes Ribeiro tem a locução de Moreira da Câmara e, portanto, o próprio Lopes Ribeiro deixava de estar tão interventivo na narração.

Uma montagem acelerada mostra-nos imagens da Assembleia Nacional, da casa onde Salazar nasceu, de Coimbra e do Terreiro do Paço. O exército foi remodelado e a narração vai em crescendo: “repetir um nome que já é um símbolo: Salazar”. O “cinema orgulha-se de poder evocar com a vida de que só ele pode conservar a aparência alguns dos factos mais notáveis da carreira do grande estadista.” Depois de uma atitude diferente nos primeiros filmes, novamente a importância dada ao papel do cinema na difusão de acontecimentos mais relevantes da história contemporânea de Portugal.

Repetem-se imagens das Comemorações dos X Anos da Revolução Nacional, com o discurso de Salazar em Braga (“não discutimos Deus”, diz ele) em 1936 e depois

⁴⁹⁸ Razão pela qual não consideramos necessário apresentar fotogramas.

em Guimarães nas *Festas do Duplo Centenário* em 1940: “tudo pela Nação e nada contra a Nação (...) impondo esse lema a todos os demais portugueses (...) o único ponto em que é possível reconhecer-se intolerância a Salazar”. O próprio tom da narração começa a resvalar num indisfarçável exagero, ao dizer, por exemplo, que a Exposição do Mundo Português foi a “mais original e espiritual das exposições que se fizeram no mundo”, revelando a total perda de noção de realidade do regime.

Prossegue-se cronologicamente com o encontro em Sevilha com Franco em 1942, o qual Salazar “apoiara generosamente durante a cruzada nacional que libertou a Espanha do comunismo”, combinando a estratégia que manteria a Península Ibérica fora da guerra, mas honrando os seus compromissos perante outros países, no caso de Portugal, a velha aliança com a Grã-Bretanha, para assegurar a manutenção da paz, sim, mas sem passar por cima de compromissos assumidos anteriormente.

Continua a desfilar o rol das obras feitas e, em 1943, um *novo exército* marcha na Av. Liberdade, cumprindo-se a promessa de Salazar feita uns anos antes: “temos um exército”, ouvimo-lo dizer. No ano seguinte, são inaugurados o Viaduto Duarte Pacheco e o Estádio Nacional, e em relação à inauguração deste “só o cinema permite revê-la em todo o seu esplendor”, mencionando sempre e reiteradamente a importância e a especificidade da sétima arte.

Continuamos com os sucessos do regime vendo a manifestação pela Paz Portuguesa em 1945 e, num apontamento mais pessoal do próprio Salazar, em 1948 antigos colegas da universidade vão visitá-lo. De 1953, recorda-se o Jubileu a Salazar e três anos depois vemos um desfile dos 23 filiados da Mocidade Portuguesa (um por cada uma das províncias portuguesas e do Ultramar) e o 4º Congresso da União Nacional, em que a voz *off* refere que “não é só Portugal, mas o mundo que ouve com atenção e respeito a palavra de Salazar”, que defende que “não podemos ter inimigos

em África”, já consciente dos problemas que iriam inevitavelmente originar a guerra colonial.

Finalmente, em 1957 inaugurava-se uma nova legislatura com uma mensagem do Presidente da República à Assembleia. Craveiro Lopes “num irreprimível movimento passou a aplaudir ele próprio Salazar, o que provocou o entusiasmo de deputados, procuradores e do público que enchia as galerias.” A narração termina em crescendo referindo Salazar como um “grande português”, que percorreu os “caminhos da honra e do bem comum, estranho e contrário a ambições pessoais, mas possuído da mais nobre e justa ambição do engrandecimento da pátria portuguesa”. A imagem final é de Salazar sentado a receber os aplausos durante a narração: estávamos em pleno numa estratégia de revisão de um percurso, marca de hesitação e de decadência imparáveis, de que a propaganda fílmica subliminarmente se apercebia.

3.5. Repetições que prenunciam a decadência: *Salazar e a Nação*

Apenas um ano depois aparece novo filme elogioso (e retrospectivo): *Salazar e a Nação*, igualmente com 31’. A locução é de Pedro Moutinho e o esquema é exactamente igual ao anterior: remontagem de documentários anteriores de António Lopes Ribeiro, com a narração a nomear o “português mais notável do nosso tempo” e uma procissão na sua terra natal, Santa Comba Dão. Repetem-se as imagens das homenagens em Oxford e Coimbra, e acrescenta-se que Lentes desta cidade visitaram Salazar na sua casa em Lisboa: há imagens exactamente iguais às do filme anterior, como o *Te Deum* em S. Domingos e o discurso em Braga.⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ Esta *repetição* poderá ter a ver com a necessidade de colmatar as dificuldades crescentes do regime, a braços com a *questão* Craveiro Lopes e quase de seguida com o *terramoto* Humberto Delgado.

Quando se dizia que “as eleições, a que oposição pode concorrer, foram sempre demonstrações de perfeito civismo e consciência política”, frase involuntariamente irónica e afastada da realidade em pleno ano de candidatura presidencial de Humberto Delgado, provava-se o desfasamento da realidade do Estado Novo que perpassava claramente no cinema.

Repetiam-se chavões, com poucas novidades, ligando a sacrossanta neutralidade e o cumprimento das obrigações para com a Grã-Bretanha com as visitas de Craveiro Lopes a Inglaterra e de Isabel II a Portugal, a par com a vinda da mulher de Franco a Lisboa, em confusa exposição de uma estratégia de sobrevivência, não sem que o “lamentável incidente de Goa”, que “uniu todos os patriotas sem distinção de convicções políticas”, trouxesse ao discurso officioso uma nota de alarme.

No 20º aniversário da Legião Portuguesa no Pavilhão dos Desportos, Salazar é aclamado e discursa “com a segurança e serenidade de sempre (...) e reacendendo como sempre faz a antiga chama” falando sobre a paz: curiosamente, há uma montagem sonora nestas imagens, porque não há sincronia com o movimento dos lábios, revelando menos cuidado em relação aos filmes anteriores em que a voz e a imagem coincidiam, ou então o ouvíamos apenas, enquanto observávamos a audiência.

A narração enfatiza mais uma vez o “modelo de estabilidade governativa” nascido na Revolução de 28 de Maio de 1926 e a última frase do filme resume-o na perfeição: “há 30 anos que esse português exemplar, para quem servir é uma honra e com quem é grande honra servir, trabalha sem descanso para que todos os outros portugueses possam viver descansados”.

Onze anos depois, em 1969, estreou *Salazar – Uma Vida ao Serviço da Nação*, em que este mesmo esquema de remontagem de imagens de filmes antigos é utilizado durante duas horas e meia, sem qualquer novidade de monta pelo que o eliminámos do

corpus: é um filme quase póstumo, pois o ditador estava doente e já tinha deixado o poder.

3.6. O final inglório do culto: *Portugal de Luto na Morte de Salazar*

O último documentário que iremos considerar é *Portugal de Luto na Morte de Salazar*, de 1970, com a duração de 18'. De acordo com Jorge Leitão Ramos, António Lopes Ribeiro realizou um “filminho esquelético, com pouquíssimos meios técnicos, bem longe do aparato que envolvia os seus trabalhos duas ou três décadas atrás.”⁵⁰⁰ Uma das grandes diferenças formais em relação aos anteriores é o uso da cor, embora se mantenham algumas cenas a preto e branco cuja importância assinalaremos mais tarde.

Com a bandeira nacional a meia-haste, vemos a Assembleia Nacional às 9h15 de 27 de Julho de 1970, para além de dois curtos planos do féretro: apesar da sua pequena



duração, não deixam de ser planos grotescos e até um pouco macabros. Salazar está omnipresente mesmo na hora da sua morte e a sua mitificação passava pela exibição da imagem do rosto do cadáver que, provavelmente, só não terá ido para um mausoléu, como aconteceu, por exemplo, com Lenine, para se respeitar a sua vontade de ficar na sua terra natal. Na sua residência na Rua da Imprensa, comparece o Presidente do

⁵⁰⁰ RAMOS in MEDINA (dir.), 2004: p. 340.

Conselho, Marcelo Caetano e as primeiras páginas dos jornais, “edições especiais às primeiras horas da tarde”, anunciam em parangonas a morte de Salazar: *Diário de Notícias*: “Portugal está de luto – Morreu o Presidente Salazar”; *O Primeiro de Janeiro*: “Morreu o Presidente António de Oliveira Salazar”; *O Século*: “Morreu hoje às 9h15 o Prof. Oliveira Salazar”; *O Comércio do Porto*: “Faleceu às 9,15 horas de hoje o Prof. Dr. Oliveira Salazar”; *Diário do Norte*: “Portugal Está de Luto – Morreu o Presidente Salazar”; *Diário de Lisboa*: “Morreu Salazar – o antigo chefe do Governo sucumbiu às 9 e 15 de hoje”; *Diário Popular*: “Morreu Salazar”; *A Capital*: “Morreu Salazar – Uma vida de trabalho”. Não se pode deixar de salientar as diferenças de tratamento de Salazar nos respectivos títulos, revelando-se sintomático o facto de o *Diário de Lisboa*, *Diário Popular* e *A Capital* serem os menos cerimoniosos.⁵⁰¹ A narração frisa uma vez mais a falta de “ambições pessoais” do antigo Presidente do Conselho.

A locução ao país pela rádio e TV é feita por Marcelo Caetano, filmada



directamente da TV, a preto e branco, o que não deixa de ser contrastante com as imagens a cores do resto do filme: trata-se de aqui um efeito de metalinguagem do cinema em relação à televisão, porque aquele que nasceu há mais tempo é nesta altura mais moderno

do que esta. Ao mesmo tempo, coloca-se o espectador de cinema na pele da maioria da população que assistiu a tudo via televisão. Caetano realça o “grande português” que era Salazar que “foi, em toda a dimensão da palavra e com toda a dignidade da espécie, um Homem.” Esta escolha de palavras não deixa de ser interessante, já que, se por um lado pode ser lida como um exemplo para a humanidade, também não deixa de ser verdade

⁵⁰¹ Todos eles eram conotados com a oposição e, de modo significativo, nem sequer é referido o *República*, o mais anti-regime de todos.

que os “homens” são imperfeitos por natureza, principalmente se levarmos em conta “toda a dimensão da palavra”. E, sabendo nós de algumas discordâncias que Marcelo teve com Salazar, esta dúvida sobre qual o real alcance das suas palavras não deixa de ser pertinente.

A urna sai do jardim de sua casa e há um “derradeiro render da guarda a Salazar frente à Assembleia Nacional”, seguindo o cortejo fúnebre até ao Mosteiro dos Jerónimos, um verdadeiro “acontecimento da maior repercussão nacional e internacional”. De novo o manifesto exagero passadista, principalmente se levarmos em linha de conta que Salazar já nem sequer era o Presidente do Conselho: o corpo fica em câmara ardente durante “dois dias e duas noites” nos Jerónimos, perto dos túmulos de Vasco da Gama e de Camões, resultando a colagem a tutelares figuras históricas de novo óbvia. O Presidente da República, Américo Tomás, interrompeu uma viagem a S. Tomé e Príncipe e regressou a Lisboa, sendo recebido por Marcelo Caetano, cuja figura está omnipresente.

Decreta-se o luto por três dias em Portugal, nas Províncias Ultramarinas e no Brasil, enquanto populares continuam a velar o corpo em longas filas nos Jerónimos, alguns a chorar. O funeral acontece a 30 de Julho e, por vontade do próprio, será sepultado em campa rasa na sua aldeia natal, passando a ideia de que a falta de ambições e de protagonismo o acompanham até depois da morte. Segundo Heloísa Paulo:

Uma cerimónia que traduz a própria imagem que a propaganda construiu: a do líder, velado com honras de Estado no Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa; e a do «homem simples», enterrado numa cova rasa na sua terra natal. Mais uma vez, a propaganda do regime cuidava para que a visão de Salazar como o «guia da Nação» fosse perpetuada, apesar das contestações que adivinhavam o fim do Estado que ajudara a criar.⁵⁰²

⁵⁰² PAULO, Heloísa in TORGAL (coord.), 2001: p. 116.

Na missa de corpo presente nos Jerónimos, há imagens intercaladas a cores e a preto e branco da televisão, surgindo o discurso de Monsenhor Moreira das Neves



Comba Dão o féretro de Salazar”.

visionado através desta última. Novo elogio a Salazar, “morreu o homem”, e voltamos à cor para ver Américo Tomás a sair dos Jerónimos para “o comboio especial que levaria de Belém a Santa

Está presente a cavalaria da GNR e desfilam bandeiras (municípios, corporações, sindicatos, clubes desportivos, etc.) que noutros momentos testemunharam a gratidão da nação. Entre os diversos “benefícios” da sua política, destacam-se dois: “paz e ordem”. Marcelo Caetano, que sai à frente da urna, vai continuar a “obra imperecível de Salazar”: uma mensagem que se pretende de esperança para o povo assegurando-lhe que a sucessão está garantida, servindo igualmente a constante presença de Marcelo no filme esse propósito simbólico. A urna é transportada por marinheiros sendo o próprio espectador participante do evento por via de um *travelling* traçado a partir do comboio sobre a multidão.

Os soldados transportam a urna em Santa Comba Dão e há um desfile até à aldeia do Vimieiro: a narração prossegue com o tom laudatório – “modesto filho do



povo, pobre, filho de pobres”. O elogio fúnebre, feito pelo Prof. Afonso Queiró da Universidade de Coimbra, é visto tal como os outros através da televisão a preto e branco, sendo depois a urna finalmente colocada na campa.

O último plano do filme é a estátua de Salazar (inscrito por baixo está “estudar com dúvida, realizar com fé”) e a voz *off* finaliza dizendo “e, para melhor a servir [à Pátria], de tudo abdicou numa renúncia completa e única em toda a nossa história de mais de oito séculos”. O filme termina com o habitual *fade out* e a palavra “fim”.



Como seria de prever, nenhum destes filmes refere nada que possa ser prejudicial ao regime: passa-se por cima das eleições legislativas de 1945, das presidenciais de 1949 e, obviamente, das de 1958, da actividade da oposição, que aumentou com o fim da II Guerra Mundial, dos problemas dentro do próprio governo entre alguns ministros, das relações com os militares, mais tensas depois da morte de Carmona, da questão com os monárquicos, da actividade da PIDE e, claro está, da guerra colonial. Mas mais do que isto, que certamente não seria de esperar em filmes com o objectivo primeiro de enaltecer o Estado Novo, o que perpassa por todos eles é um certo cansaço do próprio regime. O tom laudatório torna-se tão excessivo que a alienação da realidade se evidencia, principalmente em relação ao que se passava no mundo exterior, mostrando que ao envelhecimento de Salazar correspondia igualmente um envelhecimento do regime, cada vez mais fechado sobre si mesmo, de renovação muito difícil e repleta de obstáculos, de que são claro exemplo as entradas e saídas de Marcelo Caetano do governo.

A consequência prática é o facto de estes filmes praticamente só falarem do passado na ânsia de esconder o presente.⁵⁰³ Tirando *A Celebração do 28 de Maio de 1952*, em que ainda se mostram projectos futuros (pontes, estradas, etc.), todos os outros filmes de António Lopes Ribeiro se limitam a relembrar o que já caducou, como se o regime se pudesse alimentar só do que vinha detrás e não carecesse de nenhuma ideia nova. Mesmo em termos formais, os filmes denotam este beco sem saída, com a repetição obsessiva das mesmas imagens: a relativa energia que se sentia nos documentários dos anos 30 esboroava-se completamente nestes. O objectivo do regime já não era viver, mas sim sobreviver.

A própria colagem de Salazar ao Estado Novo, cada vez mais umbilical, apesar da menção constante à sua suposta “modéstia”, resultava prejudicial, porque o seu desaparecimento físico levaria inevitavelmente ao estertor do regime. Aliás, como vimos, Salazar prestou muito pouca atenção à sua sucessão e a prova é o sucessivo afastamento de quem lhe fazia sombra, daí que a constante presença de Marcelo Caetano em *Portugal de Luto na Morte de Salazar* funcione como caução para o prolongamento do espírito e da obra de Salazar, mesmo estando ele fisicamente ausente, ainda que tal se fizesse, como acabou por acontecer, à custa de uma certa renovação, essencial para a suposta sobrevivência do regime: não deixa de ser pertinente voltar a recordar a multiplicidade de leituras que podem ter as palavras de Caetano sobre o “homem, na verdadeira dimensão da palavra” que era Salazar,⁵⁰⁴ ou seja, a continuação da “obra imperecível” far-se-ia alterando algumas coisas, curiosamente colocadas em elipse.

⁵⁰³ Também os documentários deixam de ter modelos ou referências, porque não houve segundas fases nos regimes de Hitler ou Mussolini, e o estalinismo não era de toda referência até porque era virtualmente desconhecido.

⁵⁰⁴ À primeira vista, esta frase pode ser considerada um elogio, mas a ‘verdadeira dimensão da palavra’ pode perfeitamente incluir as virtudes e os defeitos.

Salazar, que nos primeiros documentários começa por ser o homem de acção, a figura empreendedora do país, que o resgata da crise financeira, o salva da guerra, lança as bases da modernidade com eventos de repercussão mundial (Festas do Duplo Centenário e Exposição do Mundo Português), é nestes últimos filmes apenas uma figura mítica a quem supostamente a nação deve muito, mas que já não apresenta o mesmo dinamismo de anteriormente. Ou seja, o bloqueio do regime faz-se acompanhar do bloqueio da realização de documentários laudatórios. De tal forma, que segundo Heloísa Paulo:

Com o envelhecimento do regime, a figura do presidente do Conselho fica cada vez mais próxima de um ideal paternalista de governante. Os cabelos brancos, os trajes mais claros, por vezes de linho branco, a maior facilidade no sorriso são mudanças que alteram a postura do ditador fechado e sério.⁵⁰⁵

A própria diferença formal entre os filmes, com as constantes repetições de imagens do passado, confirma essa tendência de fim de ciclo. A alienação da realidade já não colava tão bem como nos primórdios do Estado Novo. E, falando dessa alienação da realidade, vamos agora debruçar-nos sobre a obra ficcional de Lopes Ribeiro e ver de que modo é que ela traduz o estado de espírito que o regime queria (e conseguiu) impor ao país.

⁵⁰⁵ PAULO, Heloísa in TORGAL (coord.), 2001: p. 116.

PARTE III

OS PUPILLOS DO SENHOR DOUTOR: A FICÇÃO DE ANTÓNIO LOPES RIBEIRO E O CASO LEITÃO DE BARROS

1. Vizinhos do Lado: a ficção de Lopes Ribeiro como extensão do documentário?

Apesar de ter acabado por se revelar um cineasta extremamente prolixo, António Lopes Ribeiro realizou apenas oito longas-metragens de ficção: *Gado Bravo* (1934), *A Revolução de Maio* (1937), *Feitiço do Império* (1940), *O Pai Tirano* (1941), *Amor de Perdição* (1943), *A Vizinha do Lado* (1945), *Frei Luís de Sousa* (1950) e *O Primo Basílio* (1959). Iremos considerar quase todas elas e também *O Pátio das Cantigas* (1941), filme realizado pelo seu irmão Francisco Ribeiro (Ribeirinho), mas “o segundo filme da Produção António Lopes Ribeiro” como nos refere o genérico inicial, e em que ele teve um papel fundamental como produtor e argumentista.

Agruparemos os filmes em três categorias diferentes e não por ordem puramente cronológica: começaremos, assim, pelos mais vincadamente propagandísticos, *A Revolução de Maio* (1937) e o *Feitiço do Império* (1940), objecto de análise mais detalhada, incluindo uma espécie de sinopse crítica, até porque se trata de filmes relativamente pouco conhecidos e revistos; seguiremos para as comédias escapistas, *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1941) e *A Vizinha do Lado* (1945); e terminaremos com aqueles que revelam uma certa ideia de Portugal através das adaptações dos clássicos da literatura, numa quase trilogia canónica, *Amor de Perdição* (1943), *Frei Luís de Sousa* (1950) e *O Primo Basílio* (1959).

Difícil de incluir nestas três categorias é a primeira longa-metragem de ficção realizada por Lopes Ribeiro, *Gado Bravo* (1934). Esta história de um triângulo amoroso entre um toureiro (Manuel Garrido), a sua noiva portuguesa (Bianca) e uma actriz de cabaret estrangeira (Nina) constitui um caso muito particular, porque foi uma produção

com a intervenção de técnicos e artistas estrangeiros, nomeadamente alemães fugidos à perseguição nazi. O próprio genérico inicial refere taxativamente: “Um filme de Max Nosseck” e só depois “Realização de António Lopes Ribeiro”. Aliás, segundo disse Max Nosseck: “sinto-me muito feliz por preparar aqui uma produção de filmes, e por tomar a meu cargo a supervisão (*oberleitung*) artística e técnica”⁵⁰⁶ o que levou Matos-Cruz a afirmar que se encontrava “desfeito o *enigma* sobre a verdadeira autoria deste filme.”⁵⁰⁷ Por estas duas razões (não se inscrever em nenhuma das categorias que propusemos e a autoria do filme não ser integralmente atribuível a Lopes Ribeiro), optámos por não o incluir no *corpus* principal desta tese, já que considerámos que nada acrescenta quer à temática propagandística quer à autoral. No entanto, e porque tem alguns pontos de contacto com o primeiro filme sonoro do cinema português, *A Severa* (1931) de Leitão de Barros, quando nos debruçarmos sobre este no próximo capítulo, faremos menção a *Gado Bravo* sempre que se justifique.

1.1. *A Revolução de Maio* ou “Outubro em Maio”?

Como decorre do capítulo anterior, todo ele sobre a sua obra enquanto documentarista, Lopes Ribeiro estava profundamente enfeudado ao regime do Estado Novo e, em particular, a Salazar, como figura de referência, tornando-se natural, uma vez que se tratava de um homem ligado ao cinema, que, quando António Ferro na altura director do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) decidiu que se deveria fazer um filme para comemorar o 10º aniversário da Revolução Nacional em 1936, se tenha lembrado de António Lopes Ribeiro para, com ele, escrever o argumento de *A*

⁵⁰⁶ MATOS-CRUZ (org.), 1983: p. 175.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

Revolução de Maio: assinaram-no, assim, com os pseudónimos de Baltasar Fernandes (Lopes Ribeiro) e Jorge Afonso (Ferro).⁵⁰⁸

Ao contrário do que Lopes Ribeiro esperava, António Ferro, invocando a grande amizade que os unia e não querendo que isso fosse entendido em termos públicos como um favorecimento da sua parte, não o convidou logo para realizar o filme, apesar de ele também ter feito a planificação. Foi só depois das respostas negativas de Leitão de Barros, de Jorge Brum do Canto e de Chianca de Garcia que Ferro, provavelmente de consciência tranquila e “contente com tal recusa”, segundo o próprio Lopes Ribeiro,⁵⁰⁹ o desafiou para dirigir o filme. O realizador esperava que *A Revolução de Maio* pudesse cumprir os seguintes objectivos: transmitir “o meu entusiasmo, a minha admiração pelo Homem e pela sua obra” e que mostrasse que “servindo a política de Salazar, servi, implicitamente, a propaganda de Portugal, o público e o cinema português.”⁵¹⁰ Poucos anos mais tarde, na altura da estreia de *A Manifestação Nacional a Salazar* (1941), volta a elogiar o Presidente do Conselho “porque Salazar consegue ser o Homem que nunca esquece os seus deveres de Chefe (...) e um Chefe que nunca esquece a sua condição de Homem”, o que o torna o “maior de todos os portugueses do seu tempo.”⁵¹¹

A Revolução de Maio tem a duração de 133’ e narra a história de César Valente, um refugiado político, que volta a Portugal oito anos depois de ter ensaiado um golpe de Estado para tentar novamente derrubar o regime. No entanto, vai-se progressivamente apaixonando por uma enfermeira, Maria Clara, e verifica com os seus olhos que o país está muito mudado para melhor. Apesar da vontade dos seus cúmplices, a sua ideia de uma revolução armada vai-se esbatendo e o filme termina com a prisão daqueles e o *happy end* amoroso entre os dois, depois do seu natural arrependimento político. O que

⁵⁰⁸ MATOS-CRUZ, José de. “Revisão” in MATOS-CRUZ (org.), 1983: p. 180.

⁵⁰⁹ LOPES RIBEIRO in *idem*, p. 39.

⁵¹⁰ LOPES RIBEIRO, António. “Os Quatro Pontos Cardeais de *A Revolução de Maio*” in *Cinéfilo*, Ano 9, nº 459, 5 de Junho de 1937, p. 2.

⁵¹¹ *Animatógrafo*, nº 25, 28 de Abril de 1941 citado em MATOS-CRUZ (org.), 1983: p. 147.

torna *A Revolução de Maio* ainda mais explicitamente propagandístico⁵¹² é que Lopes Ribeiro insere imagens documentais sobre as obras que se estavam a fazer na altura pelo País, para além de inúmeras estatísticas oficiais com o intuito de provar que o Estado Novo se tornara particularmente benéfico para o desenvolvimento de Portugal.

Resulta curioso notar a polissemia do próprio título. Numa entrevista, Lopes Ribeiro afirmou que o título do filme era “[A] *Revolução de Maio* e não *Revolução do 28 de Maio*, como teimam em chamar-lhe.”⁵¹³ Deste modo, o cineasta pretendia esclarecer que o tempo da acção do filme não era o 28 de Maio de 1926, mas também o tempo presente de 1936. Poderemos inferir ainda três outros sentidos do título: a pretensão inicial de César Valente e dos seus cúmplices era fazer uma revolução em Maio, o que acabou por não suceder, mas a linha condutora do filme é que acaba por influenciar todas as personagens é mesmo essa revolução que nunca acontece; poderemos igualmente ler o título como a revolução que acontece ao próprio César Valente, que, ao ver o estado em que está o País, dá uma volta de 180° nas suas convicções políticas; por fim, e a maneira como nós o lemos, será enquanto referência ao modo como, segundo a corrente oficial, a revolução de Maio de 1926 melhorou a vida no país ao ponto de deixar sem argumentos os eventuais contestatários do regime.

O filme principia com imagens de uma luta armada urbana ainda antes do genérico inicial. Vemos tanques e soldados na rua e só posteriormente aparece o título *A Revolução de Maio*, numa montagem bastante rápida que evoca inevitavelmente

⁵¹² Houve quem na altura tivesse visto nisso uma virtude. Émile Vuillermoz escreveu o seguinte no *Temps* em Setembro de 1937: “é um filme de propaganda. De propaganda confessada, o que é raro. (...) Geralmente, a propaganda esconde-se. (...) Aqui, a técnica é completamente diferente. A vontade de propaganda é afirmada muito lealmente. Um poeta português quis fazer a apologia do regime actual do seu país.” *Idem*, p. 132.

⁵¹³ *Espectáculo*, nº 16, 5 de Dezembro de 1936 citado em *idem*, p. 134.

Eisenstein.⁵¹⁴ No entanto, o tom do filme é dado logo a seguir quando temos um



A Revolução de Maio



Oktiabr



A Revolução de Maio



Oktiabr

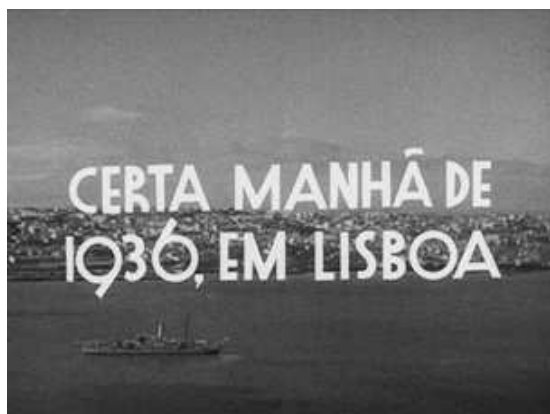
dissolve de imagens bélicas para amendoeiras em flor. Ou seja, aquela tentativa de revolução não resultou e o país manteve-se em paz. O carácter propagandístico também é dado logo desde início com o aviso de que as “imagens documentárias” [sic] são

⁵¹⁴ Mas mesmo antes desta homenagem *formal* a Eisenstein no início de *A Revolução de Maio* não deixa de ser relevante referir que Lopes Ribeiro, seguindo o mestre russo, tenha incluído apenas o nome do mês no título do filme para celebrar os dez anos da revolução. Roberto Nobre é muito claro acerca desta ligação: por estar atento ao que se passava cinematograficamente pelo mundo, “Lopes Ribeiro lembrou-se dos *Dez Dias que Abalaram o Mundo* ou *Outubro*, e quis fazer, assim, a epopeia duma revolução. Como aqui não havia material epopeico, visto não ter havido um tiro, e sim um passeio militar, foi inventar uma intontona com revolucionário imaginário, que é vencido pelo amor duma jovem, e não pelo amor da Pátria, traindo por aquela os seus ideais.” NOBRE, Roberto. *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa, Portugal Editora, 1964, p. 132. Maria do Carmo Piçarra refere igualmente outro tipo de influências: “Lopes Ribeiro inspirou-se sobretudo num filme propagandista italiano, *Camici Nera* (1933), realizado por Giovacchino Forzano (em que, numa antecipação ao neo-realismo, se usaram actores pouco conhecidos para criar o efeito de realidade), e nas obras de Dziga Vertov, o que se traduziu na inclusão de actualidades.” PIÇARRA, 2006: p. 93.

“autênticas” e fornecidas pelo Secretariado de Propaganda Nacional e pelo Ministério da Agricultura.

A acção situa-se numa “certa manhã de 1936, em Lisboa” e esta legenda dissipa logo a dúvida sobre o tempo retratado. Há um *travelling* sobre Lisboa feito a partir de um barco no Tejo, uma panorâmica sobre a cidade e pormenores dos edifícios enquanto ouvimos uma canção sobre a capital em fundo. Está feito o enquadramento espacial e a primeira cena decorre no cais, onde chega

um navio cuja sirene se ouve. Dois homens aguardam-no e percebemos serem polícias que esperam o desembarque de alguém que prenderam há oito anos. O chefe Moreira diz ao agente Sobral que “todos os portos



estão guardados e foram prevenidas todas as fronteiras” e posteriormente entram a bordo do navio *Vandyck* com 700 passageiros e conferem os respectivos passaportes. Nesta sequência inicial temos não só o motivo principal do filme (capturar um “perigoso agitador”, como o chefe Moreira o apelida mais tarde), como um pouco de promoção a Lisboa, rota de grandes paquetes internacionais. Ou seja, começa logo a misturar-se a ficção com a realidade, numa estratégia turística muito comum ao cinema nacional.

Uma montagem alternada mostra-nos César Valente noutro barco, muito mais pequeno, a ver Lisboa e ouvindo-se em fundo a mesma canção sobre a cidade. Esta faz o *raccord* musical entre o início do filme com as imagens da capital e a personagem principal, começando logo aqui a caracterização dele como “um homem que se engana como tantos”, como diz o chefe Moreira perto do final do filme. Se César Valente fosse uma personagem puramente maléfica, nunca poderia haver esta ligação musical entre a

cidade e ele próprio, porque isso daria uma aura de negatividade à capital que não se coadunava com a ideia preponderante no regime. Possivelmente terá sido a própria visão da cidade, passado oito anos, que começou a transformar as ideias de César Valente, como parece sugerir o *raccord* musical.

Uma traineira (“gasolinas”) vai buscá-lo ao barco e os polícias através dos binóculos apercebem-se que estão dois homens nela. Começa a perseguição à beira-rio de carro, com planos alternados entre a viatura e a



traineira, e a respectiva música. César Valente consegue desembarcar antes de o carro chegar e a perseguição continua a pé. É bem sucedido a despistar os polícias, porque se junta a um aglomerado de pessoas que assiste a uma inauguração de um navio, onde há um discurso a favor do Presidente do Conselho (“é preciso estar ao lado de Salazar. Nós estamos” diz um homem no palanque): novamente a propaganda a entrar pela ficção adentro, numa sequência que, a um nível subliminar, também pode ser lida como Salazar salvando alguém em dificuldades (mesmo que esse alguém seja opositor do regime).

Esta inauguração permite ainda o primeiro encontro entre o futuro par amoroso do filme: o *acaso* de ter sido *salvo* da captura pela polícia por uma inauguração onde se elogia Salazar possibilita a César Valente conhecer aquela que vai ajudar a transformar a sua vida, uma espécie de redentor anjo da guarda. Não é por acaso que Maria Clara está a aplaudir o discurso e pergunta a César Valente, que entretanto se tinha colocado ao lado dela, por que não o faz. Este responde-lhe “não gosto de palavras, prefiro as obras”, uma frase de que Salazar não desdenharia, porque também ele preferia a acção à

verborreia, facto a que não será alheia a sua pouca capacidade oratória.⁵¹⁵ Desde o início do filme que a personagem de César Valente vai tendo acções e comportamentos que indiciam a sua reconversão final, para ajudar o espectador a ter a percepção de que estava ali um homem bom que, de facto, “se engana como tantos outros”. Acabada a inauguração, César Valente oferece-se para acompanhar Maria Clara a casa e fica a saber que a mãe dela tem um quarto para alugar. Vão conversando e caminhando os dois lado a lado, em plano americano, sem predominância visual de nenhum deles, dando uma sensação de igualdade entre ambos. César Valente diz-lhe que se chama Manuel Fernandes e é jornalista, e Maria Clara é enfermeira na Maternidade Alfredo da Costa. A cena termina quando chegam a casa, em *fade out*, com a música a continuar e a estabelecer a ligação à cena seguinte, e percebemos em *off* que ele ficou com o quarto.

Na manhã seguinte, batem à porta do quarto, César Valente acorda e pega imediatamente na pistola escondida debaixo da almofada: tem que estar sempre alerta, mas é a mãe de Maria Clara que entra e conversam um pouco, aparecendo, em montagem paralela, Maria Clara a arrumar o seu quarto e a cantarolar, até ouvir um sapato preso por um fio bater à sua janela, em curiosa inscrição de tradições antigas de objectos a bater em janelas para os vizinhos se chamarem uns aos outros. Falando com Barata, seu pretendente, refere-se ao jornalista como “um desses meninos cinéfilos que se dizem críticos”, responde-lhe Barata e acrescenta “desconfie, olhe que jornalistas não são de fiar”. Lopes Ribeiro esboça um piscar de olho aos críticos de cinema e aos jornalistas,⁵¹⁶ fazendo uma observação claramente jocosa, ajudada pelo facto de Barata morar um andar acima de Maria Clara, sendo filmados respectivamente em contrapicado e picado, o que lhe dá um certo relevo. O ambiente não deixa também de anunciar premonitoriamente o tom de comédia familiar de *O Pai Tirano*.

⁵¹⁵ Yves Léonard concorda com Ribeiro de Meneses (cf. p. 207) e diz que Salazar era um “orador medíocre, incapaz de improvisar um discurso.” LÉONARD, 1998: p. 188.

⁵¹⁶ Recorde-se que ele próprio foi jornalista e crítico de cinema.

Voltando ao quarto de César Valente, a mãe de Maria Clara regressa com o pequeno-almoço e dá-lhe os objectos do marido, já falecido, para fazer a barba. O marido era o primeiro-sargento de artilharia e tinha sido morto há oito anos durante a tentativa de golpe de Estado. Ela conta-lhe a história enquanto ele faz a barba, mas a certa altura César Valente interrompe repentinamente a conversa e pede-lhe para ver se as malas já tinham chegado. O modo como o faz revela uma brusquidão inusitada que faz com que a mãe olhe para trás antes de sair do quarto e que ele próprio olhe para o pijama e o roupão do marido que já tem vestidos. Fica com um ar pensativo ao ver-se com a indumentária de alguém que foi assassinado por causa da tentativa de golpe de Estado que ele apoiou: a lenta transformação da sua personagem continua.

Já com as malas no quarto, elas escondem um aparelho de transmissão. É através deste meio que César Valente entra em contacto com os restantes membros do seu grupo, sedeados numa tipografia, e combina através de código morse encontrar-se com eles. Uma sequência de planos alternados entre o quarto e a tipografia torna o ritmo do filme mais dinâmico. A tipografia

chama-se *Liberdade*, mas o seu dono, Marques, é caracterizado logo de início, em oposição a César Valente, como alguém sem escrúpulos: não aceita a redução do preço num jornal clandestino



que o Silva tipógrafo, um colaborador, ofereceu (“camaradas, camaradas, negócios à parte”) e acrescenta “a tipografia é minha (...) repetes a gracinha eu ponho-te na rua!” Para ele, o dinheiro é mais importante do que as causas e, ao ver a contestação do Silva tipógrafo, ameaça-o, dando o exemplo de outro que também se “pôs fino” e depois... (passa o polegar pela garganta). A personagem de Marques fica definida nestas

primeiras cenas, pertencendo-lhe em certa medida o papel de *vilão* do filme. Isto vai ser importante lembrar no futuro quando se estabelecer a sua diferença em relação a César Valente e porque é que um pode ser redimido, e o outro não.

No quartel-general da polícia, Moreira e Sobral conversam e aquele diz que vai aguardar a “primeira imprudência” de César Valente, já que não conseguiram notar nada suspeito nos hotéis e quartos para alugar, que se mantinham os mesmos do dia anterior. Voltando à tipografia, “imprudência” é igualmente a palavra que César Valente utiliza para qualificar aquilo que não pode ser feito, ao perguntar se o anúncio do quarto tinha sido repetido para que a polícia não verificasse que alguém o tinha alugado. Até no vocabulário utilizado as posições entre Moreira e César Valente se vão aproximando em indispensável *raccord*. Os revolucionários tentam combinar a “insurreição”, segundo as palavras de Marques, ao que César Valente replica: “a insurreição pouco interessa, é um meio apenas. O nosso objectivo é a revolução (...) por isso deve apoiar-se numa classe”. César Valente dá mais importância às causas do que à subversão, como advoga Marques, e marca-a para 28 de Maio para “apagar essa data”. Concordam em recorrer a boatos para ir preparando as pessoas, porque “se disséssemos só a verdade, estávamos servidos”, diz Marques: a ilação que se queria que o espectador tirasse era, obviamente, que só com falsidades é que se podia tentar virar o povo contra o Estado Novo e este lado evidente e denunciado faz parte integrante da estratégia algo ingénua do filme.

Barata está a ler o jornal andando pela rua, chocando com as pessoas, o que provoca um momento cómico no filme, e entra num café, onde aparece depois Marques, que se senta na sua mesa. Conversam e o plano é sempre dos dois frente a frente, sem campo-contracampo. Comentam os boatos, mas têm o cuidado de se calarem quando o empregado vai trazendo as coisas. Marques diz que o bairro do Arco do Cego abateu

com as chuvas, mas logo a seguir vemos o bairro completamente intacto: as imagens desmentem categoricamente as palavras. Em montagem alternada, vemos César Valente a passear nesse bairro, a ver o Instituto Superior Técnico e a entrar no Instituto Nacional de Estatística.⁵¹⁷ Voltando ao café, Barata comenta “isto vai de mal a pior, o desemprego aumenta de dia para dia”, há um corte para César Valente no INE e planos com os números do desemprego que contradizem Barata. Moreira diz que “não há escolas” e César Valente vai tomando notas, com os números no ecrã em intertítulos que o contradizem. “Essa gente não planta nem uma árvore”, diz Barata, novamente contradito por intertítulos. Há grandes planos sempre que eles falam, dando ênfase a cada uma das personagens em particular, mas quando



se referem à fruta, sardinhas e outras coisas “que não se exportam” voltam a estar os dois no mesmo plano, numa cena que acaba por se tornar cómica pelo exagero da argumentação. O espectador é bombardeado com mais números que comprovam o erro da teoria: construções e renovações de prédios, nascimentos, etc. A propaganda pura entra pela ficção adentro de uma maneira tão explícita, que deixaria os seguidores da corrente de Goebbels muito cépticos em relação à sua eficácia.

⁵¹⁷ Obras emblemáticas dos primeiros anos do regime: o campus universitário do Instituto Superior Técnico situado na Alameda foi inaugurado em 1936 e o edifício do INE tinha-o sido um ano antes, em 1935. (Datas retiradas de *As Edições do Anuário Estatístico de Portugal: 1875-2008*. INE, 2010.) Segundo Patrícia Vieira, “a magnificência da arquitectura simboliza o poder e a estabilidade do estadonovismo, enquanto que a insignificância da personagem principal no contexto deste cenário revela a futilidade de qualquer tentativa para alterar o sistema político vigente, um tópico que perpassa todo o filme.” VIEIRA, Patrícia. *Cinema no Estado Novo – A Encenação do Regime*. Lisboa, Edições Colibri, 2011: p. 32. Para aferir das relações com o modernismo e com a art déco, veja-se ainda o artigo de Alberto Castro Nunes, “O Novo Instituto Superior Técnico”, in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 3, 1934-35: O Fracasso da Greve Geral de 18 de Janeiro de 1934*. Planeta DeAgostini, 2008, pp. 178-87.

No entanto (*exceção que confirma a regra?*), podemos encontrar semelhantes quadros estatísticos em *Wort und Tat / Palavra e Acção*,⁵¹⁸ curta-metragem realizada a várias mãos (Gustav Ucicky, Fritz Hippler, Ottoheinz Jahne, Eugen York) em 1938 que, apesar do seu conteúdo propagandístico nacional-socialista,⁵¹⁹ apresenta, uma montagem



claramente inspirada em *Oktiabr* de Eisenstein, tal como a sequência inicial de *A Revolução de Maio*.

Retomando a análise deste filme, a música que se ouve neste plano faz *raccord* para o seguinte, quando vemos Maria Clara a tratar de recém-nascidos na Maternidade Alfredo da Costa. Barata, trajado de gala e com um ramo de flores na mão, espera por ela do lado de fora, aparentemente sorrindo na direcção dele, quando afinal o sorriso se destina a César Valente que vem ao seu encontro. A realização só no-la dá a perceber no final da cena, conseguindo assim uma interessante inversão de expectativas. Os dois conversam enquanto caminham, primeiro vistos de frente através de um *travelling* para trás, e depois numa panorâmica lateral: a sensação de continuidade é dada através destas duas perspectivas. Maria Clara diz a César Valente que Barata meteu na cabeça que quer casar com ela e ele pergunta-lhe se ela “trata assim tão mal os seus apaixonados?” Como o que se segue são imagens de passeios dos dois por Lisboa, Sintra e Estoril em dias diferentes, perceptível através da mudança de traje, estabelece-se definitivamente o par romântico do filme. Na praia, enquanto Maria Clara escreve “Manuel” na areia, César Valente diz-lhe que ela “é simples, o que ainda vale mais”: à mulher salazarista

⁵¹⁸ Tradução literal, porque o filme nunca estreou comercialmente em Portugal.

⁵¹⁹ Mostra como a vida na Alemanha supostamente melhorou desde a república de Weimar até à chegada de Hitler ao poder, apresentando, no caso vertente, o aumento da produção agrícola.

não basta ser inteligente e bonita, tem que ser também simples. É durante o passeio a Sintra que César Valente lhe comunica que terá que partir para a província e que possivelmente irá largar o quarto de vez. O amor vai-se afastando em prol da revolução? A tendência da resposta da personagem começa a ser revelada ao espectador.

A personalidade de Barata, como alguém que gosta de maledicência, continua a ser exibida na cena seguinte, quando este assiste ao regresso de Maria Clara e César Valente, e propositadamente sai de casa para se cruzar com eles na escada. Esta é bastante estreita, pouco propícia a conversas,⁵²⁰ mas mesmo assim Barata gaba-se de ter sido promovido, começando porém a dizer mal dos



patrões. É repreendido tanto por César Valente como por Maria Clara e volta a subir as escadas aborrecido. Em mais um passo de aproximação ao regime, César Valente diz que defendeu um princípio geral que gostaria de ver seguido por todos: a lealdade.

César Valente passa da luz da escada para a escuridão do seu quarto, onde está sentado Marques. A simbologia luz/trevas para distinguir o “Manuel Fernandes” do “César Valente” e a Maria Clara do Marques, exemplificada em dois espaços diferentes (escada vs. quarto), torna-se, pois, bastante óbvia. Este diz-lhe para largar o quarto para não ter “certas tentações” e César Valente responde-lhe para não se meter na sua vida particular. Este conflito entre vida privada e, chamemos-lhe assim, vida pública pende claramente neste caso para a primeira, o que estava em conformidade com o que o

⁵²⁰ Ao contrário, por exemplo da de *A Vizinha do Lado*, cuja importância da largura analisaremos na altura.

Estado Novo também preferia: quanto menos as pessoas pensassem melhor para a sobrevivência do regime.⁵²¹

No andar de cima, Barata lê um livro deitado na cama e depois liga o rádio. O seu estado de espírito é reflectido na música brasileira de Rosita Serrano que ouve e há uma montagem alternada entre os dois quando Barata se levanta, e começa a dançar. Há interferências no rádio, devido à transmissão feita no andar de baixo, e Barata encosta o ouvido ao chão, ficando a saber que César Valente vai partir para o Norte.

O agente Sobral vai ter com o chefe Moreira para lhe comunicar que as transmissões foram interceptadas e depois conseguem localizar o local de origem na Travessa da Palmeira, percebendo, então, que o anúncio do quarto para arrendar foi mandado repetir para os despistar. Entretanto, na casa da Travessa da Palmeira, Maria Clara e a mãe estão na sala: aquela a coser e esta a arranjar flores, num quadro que agradava certamente ao regime por ser um bom exemplo do que deveria ser o papel das mulheres – recatadas e concentradas nas lides domésticas.⁵²² Conversam as duas sobre “Manuel Fernandes”, dizendo a mãe que o acha simpático, mas está desconfiada de que algo se passa: “Às vezes penso que anda a fugir à polícia”, diz demonstrando uma não desprezível sabedoria maternal. Maria Clara discorda e ouve-se em *off* um carro a chegar. Ela vai à janela e vê três pessoas a saírem da viatura. Não conta nada à mãe, mas vai avisar César Valente, que lhe diz que o vêm prender e lhe pergunta porque o foi avisar: “Não sei, qualquer coisa me disse”, responde-lhe, dando mais um exemplo de que o coração se sobrepõe à razão. César Valente jura-lhe que não é um criminoso e Maria Clara ajuda-o a fugir pelas escadas das traseiras, entrando ele depois no carro de

⁵²¹ Cf. nota 394 na p. 229.

⁵²² Segundo a Mocidade Portuguesa Feminina, “não é grave que uma mulher não saiba traçar o projecto de uma ponte, gerir uma empresa, defender uma causa nos tribunais; mas é gravíssimo que não esteja em condições de cuidar de uma criança ou de governar uma casa.” RAJADO, Ana. “Entre Pátios e Cantigas” in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 5, 1940-1942: A Grande Exposição do Mundo Português*. Planeta DeAgostini, 2008.

Marques, enquanto os polícias entram pela parte da frente do prédio. No entanto, o encobrimento de um agitador só acontece porque a personagem de César Valente é simpática ao espectador, desde o início do filme, renunciando a conversão; caso contrário, constituiria um mau exemplo para o público. Esta intriga de falso policial conduz, por outro lado, o espectador a uma tensão que aspira a ocultar parcialmente as evidentes intenções propagandísticas.

O chefe Moreira interroga a mãe e Maria Clara, ambas sentadas lado a lado e de frente para ele, com as costas representadas no plano: o espectador assume deste modo a posição do interrogador. Maria Clara diz que o “Sr. Fernandes” se portou sempre como “um verdadeiro camarada”, expressão que o chefe Moreira sorri ao repetir: curiosa esta duplicidade na expressão, sintoma de que Maria Clara não poderia ser cúmplice dele, caso contrário nunca a utilizaria. O chefe Moreira vira-se então para a mãe, dizendo-lhe que quem ela hospedou em casa é um “perigoso agitador, um profissional da desordem”, preso na revolução de 7 de Fevereiro, mas tendo conseguido evadir-se: “Sem que o soubesse, deu abrigo durante dois meses a um dos cúmplices do assassino do seu marido” e vê-se um grande plano da mãe espantada. O espectador compreende a surpresa da mãe, mas sabe igualmente que ela não possui todos os dados acerca de César Valente.

Três planos curtos dão-nos a ver a simultaneidade da acção: Marques e César Valente estão no carro, Maria Clara chora no sofá e Barata vai ter com o Chefe Moreira, entrando a medo no gabinete e sentando-se em três cadeiras diferentes antes de ficar mesmo em frente ao polícia. Trata-se de um momento cómico, mas também revelador do respeito devido às autoridades: “Vossa Excelência compreende, eu não sou político. Mas há coisas que um português, um patriota, não pode alhear-se”, diz num discurso que muito se assemelha aos de Salazar, que insistia igualmente no facto de não ser

político.⁵²³ Relata ao chefe Moreira a conversa de César Valente sobre a ida ao porto de Leixões, “buscar armas”, mas antes diz-lhe que duvidava da importância que a informação teria para a polícia. O chefe Moreira volta com a gravação atrás, embaraçando-o por ele dizer que não sabia se “buscar armas” era relevante para a polícia. A seguir, Moreira vai buscar um “papelinho curioso” ao seu arquivo. Descreve-lhe que ele é um permanente descontente, para quem está sempre tudo mal e que interessante era que tenha sido ele a denunciar um seu correligionário. A sequência mostra-nos Barata sempre sentado e Moreira em pé, ou seja, a demonstração formal da superioridade de um em relação ao outro.

Um carro atravessa a ponte D. Luís e vemos imagens do rio Douro e do mar. Um intertítulo anuncia-nos: “Leixões – as obras do novo porto”. Entramos de novo no campo da propaganda pura e directa: imagens documentais mostram-nos a remoção de areias e o seu transporte por locomotivas, máquinas a trabalharem,



tudo intercalado com planos do carro a andar. As imagens das obras estão sempre acompanhadas por música, com vários planos, diferentes ângulos, *travellings*, numa montagem dinâmica com uns laivos de futurismo dos anos 20 e, sobretudo, das *sinfonias urbanas*.⁵²⁴

⁵²³ Segundo Ribeiro de Meneses, “a aversão à política era parte da *persona* pública de Salazar, uma tática usada mesmo com os seus mais próximos colaboradores. A política era apresentada como um sacrifício para Salazar, um desvio dos seus reais interesses, o mais importante dos quais seria a sua cátedra em Coimbra.” MENESES, 2009: p. 203.

⁵²⁴ Nomeadamente *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt / Berlim, A Sinfonia de uma Capital*, de Walter Ruttmann (1927) e *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira (1931). A ligação cinematográfica entre António Lopes Ribeiro e Manoel de Oliveira, que nunca passou obviamente por sintonias ideológicas, foi grande, uma vez que *Douro, Faina Fluvial* estreou por escolha pessoal de Lopes Ribeiro como “complemento sonoro português” (*D.N.* Ano 70, nº 24.610, 8-8-1934, p. 3) de *Gado Bravo* em 1934 e *Aniki Bóbo* (1942) primeira longa-metragem de Oliveira, foi o terceiro filme da Produção António Lopes Ribeiro.



A Revolução de Maio



Oktiabr



A Revolução de Maio



Douro, Faina Fluvial

Marques e César Valente conversam junto ao carro, que entretanto tinha chegado e estacionado perto do porto, trazendo o contexto ficcional, entretanto interrompido, para uma acção cada vez mais longe da falsa matriz policial: Marques vai falar com o operário Fagulha, pessoa “de confiança, da velha guarda, cá dos nossos”, conversando no meio das obras. Marques quer dinamitar os arcos e sabotar as máquinas para desencadear a revolta, sendo “difícil é arranjar mais que pensem como tu”, diz-lhe. “Enganas-te, todos pensam como eu, mas o que nós já não pensamos é como tu imaginas. Então tu julgas que nós continuamos cegos como dantes? Como no tempo em que vocês nos metiam na cabeça ideias mais perigosas?” responde-lhe Fagulha. “Nós agora sabemos, vemos, compreendemos. O Estado dá-nos trabalho, regula-nos os salários, constrói escolas para os nossos filhos, garante-nos o sossego e o pão.” Este

louvor à acção do Estado Novo é feito por um operário, o que lhe dá um significado ainda maior e, ao mesmo tempo, constitui um discurso que desculpabiliza todos os que em tempos tinham sido contra o regime, porque estavam condicionados pelas “ideias mais perigosas” que alguns lhes metiam na cabeça, sugerindo que todos aqueles que quisessem mudar tinham a garantia de que o Estado Novo estava disposto a *esquecer* esses pecados passados. O facto de os diálogos aparecerem com a ideologia claramente exposta dá bem a noção do valor alegórico subjacente a uma ficção constantemente desmontada.

Fagulha diz a Marques para se ir embora e dar-se por muito feliz por ele não ter feito para denunciar “nem mesmo piratas como tu”. “Hás-de pagá-las, juro-te que as has-de pagar”, responde-lhe Marques furioso e com desejo de vingança: as imagens da rebentação do mar colam a Natureza ao estado de alma da personagem. Marques vai ter com César Valente e diz-lhe que não podem contar com o Fagulha que “está completamente virado.” Estão os dois no plano, frente a frente. Marques quer matá-lo, mas César Valente diz-lhe: “não admito que se mate friamente um homem só porque ele não pensa como nós”. Mais outro exemplo da diferença de carácter de César Valente em relação aos outros contestatários. Um homem com uma capa alentejana está a ouvi-los à esquina: é o chefe Moreira disfarçado, que assim tem mais uma prova de que entre César Valente e os seus comparsas há uma grande distância, o que vai ser determinante para o seu diferente destino no final do final.

Marques, César Valente e outro homem, Ricardo, estão sentados num bar. Um quarto homem entra e pede um copo, enquanto Marques se aproxima e bate na mesa do balcão. É um sinal e o quarto homem, de nacionalidade espanhola, também cúmplice, diz-lhes que as armas estão na fronteira, perto de Monção. Ricardo afirma-lhes que quer dinheiro para os conduzir. César Valente paga-lhe o que ele quer e sai. Marques

comenta com os outros dois: “é curioso, não há maneira de se fazer uma revolução sem pelo menos um homem honesto”. Os três saem e logo a seguir entra o chefe Moreira ainda com a sua capa alentejana, senta-se na mesa de outro homem que tinha fingido estar a dormir no bar, pisca-lhe o olho e não trocam palavra. A cena termina novamente com um *fade out*.

O calendário marca o dia 1, Sexta-feira, chegamos finalmente a Maio e um camião desce uma rua em Monção com César Valente e Ricardo, o motorista. Aquele pergunta se a estrada não passa por Santiago da Cruz, porque quer ver a casa onde moravam os pais “e se é que ainda vivem.” Ricardo diz-lhe que Marques o avisou para não parar, mas César Valente quer fazê-lo, porque há dez anos que não vê os pais nem o irmão: há um desejo de *re-ligação* à família, de voltar às raízes iniciais, indício de que a transformação ideológica se continua a operar no sentido convergente com os valores sagrados do regime. O camião pára e César Valente sai, ao mesmo tempo que um carro pára atrás dele, de lá saindo o chefe Moreira, que segue César Valente enquanto este se cruza com mulheres em trajes folclóricos e flores à cabeça: dão-lhe a notícia de que o pai e o irmão estão em Barcelos, mas que a mãe morreu “dizem que de desgosto por o filho andar nas políticas”. César Valente quer comprar-lhes flores, mas uma delas oferece-lhas: esta generosidade das gentes do campo era uma característica que se coadunava com a imagem de um Portugal ainda idealmente rural.⁵²⁵ César Valente vai depositar as flores na campa da mãe e regressa ao carro quando ouve Ricardo a buzinar. Há música a acompanhar a ida ao cemitério e o chefe Moreira a seguir tudo. César Valente comenta com Ricardo que não sabia que ainda se festejava em Portugal o 1º de

⁵²⁵ Heloísa Paulo refere a existência de uma “imagem ideal do País, possuidor de uma história igualmente idealizada, com uma vida predominantemente rural e com habitantes tipificados através de seus trajes e costume regionais.” PAULO, Heloísa in TORGAL (coord.), 2001: p. 108.

Maio: “Uma festa lá deles, meia dúzia de gatos a ouvir um discurso”, responde-lhe este.⁵²⁶

Trata-se da deixa perfeita para um corte para uma enorme multidão nas festas:⁵²⁷ enquanto se ouve a música de um grupo folclórico composto por mulheres, há vários



planos da festa com carros alegóricos, pessoas a desfilar com bois e enxadas, estandartes “tudo pela nação, nada contra a nação”.⁵²⁸ Também em ambiente rural (e talvez até sobretudo em ambiente rural) o papel do Estado Novo como

estado corporativo era relevado e aplaudido. César Valente e Ricardo foram entre a multidão até ficarem perto do desfile e aquele vê o pai desfilar com o estandarte “pela ordem, pelo trabalho, em prol de Portugal”: a sua própria família continuava a apoiar o regime e a sua prisão, e posterior fuga, não os tinha feito mudar de ideias.

O calendário assinala depois 27 de Maio, uma Quarta-feira, e Maria Clara recebe uma carta de César Valente a propor-lhe um encontro no miradouro de S. Pedro de Alcântara. Encontram-se no jardim, onde um homem disfarçado os observa, e César Valente confessa-lhe: “quero-lhe muito”. Ela pergunta-lhe “porque não desiste de querer espalhar o mal à sua volta? Porque não deixa viver os que vivem em paz e não procura viver em paz também?” Maria Clara também lhe diz que gosta dele, mas não pode lembrar-se de que ele esteve com aqueles que lhe mataram o pai. “Não lhe parece

⁵²⁶ À primeira vista, poderia parecer-nos hoje estranho que o Estado Novo celebrasse o 1º de Maio, mas o regime ditatorial também procurou “mobilizar e educar as massas trabalhadoras. Essa tentativa de mobilização foi bem marcada na FNAT [Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho] até ao início da segunda guerra mundial, designadamente com os esforços de apropriação e transformação do «1.º Maio» em «festas do trabalho», de forte cunho rural, qualquer coisa entre o desfile político e a feira minhota, que se realizam entre 1934 e 1938.” In ROSAS, Fernando. “O Salazarismo e o Homem Novo” in *Análise Social*, vol. XXXV, nº 157, 2001, pp. 1045-1046.

⁵²⁷ É a “festa do trabalho” em Barcelos, em mais uma intromissão da realidade na ficção.

⁵²⁸ Primeira vez que este *slogan* aparece no filme.

que uma revolução pode ser pior do que um crime?” Depois levanta-se e vai-se embora, enquanto as crianças cantam no miradouro. Acende um cigarro e afasta-se, enquanto o homem disfarçado (sempre a sombra que *vigia e protege*) o observa. Esta é a cena decisiva que vai fazer com que César Valente mude definitivamente de ideias: ele percebe que só poderá ter o amor de Maria Clara se abandonar a ideia de “espalhar o mal à sua volta” e procurar “viver em paz”, tal como as crianças que cantam no miradouro.

O homem disfarçado é, obviamente, o onnipresente chefe Moreira e, enquanto tira o disfarce, o agente Sobral pergunta-lhe porque é que ainda não o prendeu. Moreira diz-lhe que quer ver até onde vai a sua insensatez e acrescenta que nem sequer os vai deixar sair da tipografia. Depois diz que César “tem cabeça e tem coração: é apenas um homem que se engana como tantos. Chego a ter pena dele.” Estão os dois sentados, enquanto Moreira olha para o espelho para tirar o disfarce. “Nós conhecemos os homens por fora. Por dentro, só Deus.” As palavras de Moreira resumem a posição que o Estado Novo queria transmitir de tolerância perante o “engano” dos homens.⁵²⁹

Ricardo está à porta da tipografia a vigiar, enquanto lá dentro Dimoff canta e os outros tiram as armas do esconderijo, e, cá fora, a polícia observa. No dia seguinte reventará a revolução e Marques revela o plano a todos: César Valente içará a “bandeira vermelha” no mastro de um dos pontos mais altos da cidade. Este pega na bandeira, cumprimenta Marques e sai, sendo seguido por um dos polícias. Um homem pede lume a Ricardo e aponta-lhe uma pistola. Assobia para os outros polícias virem, chegando um carro com reforços. Entram na tipografia, são todos presos e a cena termina com outro *fade out*: só para César Valente haverá a possibilidade da redenção, para os restantes

⁵²⁹ Claro que entre a posição que se queria transmitir e a existência repressiva da PIDE vai uma grande distância que a propaganda salazarista voluntariamente mascara sob uma capa de complacente boa vontade.

não, porque nenhum deles mostrou ao longo do filme o mínimo sinal de arrependimento.

Nova folha do calendário revela-nos o emblemático dia 28 de Maio, Quinta-feira. César Valente, desconhecendo o que se passou na tipografia, acende um cigarro com a bandeira debaixo do braço e é seguido por dois homens, polícias à paisana. Pára e vê alguém martelar um letreiro que diz “tudo pela nação, nada contra a nação”.⁵³⁰ César Valente fuma pensativo, enquanto o chavão “tudo pela nação, nada contra a



nação” lhe ecoa na cabeça. Os polícias seguem-no à distância e finalmente César Valente chega ao miradouro com o mastro. Um miúdo pega no cigarro que tinha atirado para o chão e depois acende uma roda com fogo-de-artifício. O barulho faz César Valente lembrar a guerra e vemos imagens do que seria a revolução sangrenta, com tropas a lutarem com os revolucionários, as baixas civis, etc. Se na cena no miradouro foram também as crianças a cantar que contribuíram para a sua mudança de opinião, aqui é uma criança que inadvertidamente o faz ter uma visão da destruição a que o seu plano conduziria: as crianças, sendo o futuro da pátria, são boas portadoras de argumentos para as decisões políticas que se tomam, numa encenação premeditada da inocência redentora.

⁵³⁰ É a segunda vez que aparece a frase no filme, a primeira tinha sido, como referimos, na “festa do trabalho” em Monção. A estratégia de repetir *slogans* até à exaustão para entrarem na cabeça das pessoas manifesta-se em todo o seu esplendor.

César Valente sucumbe e caminha cabisbaixo, chegando ao pé do mastro ao mesmo tempo que outro homem com a bandeira nacional. Este iça-a enquanto César Valente fica a ver. A música funciona em crescendo e, quando a bandeira chega ao cimo do mastro, César Valente tira o chapéu. Olha para o embrulho onde está a sua bandeira e o papel de jornal traz uma notícia sobre as comemorações do Ano X da Revolução, vendo-se Carmona e Salazar aclamados em Braga. Da foto do jornal, seguimos para imagens de arquivo dessas comemorações, numa nova intromissão da realidade documental pela ficção adentro, numa sequência bastante longa (10'), onde se vê o desfile em que Salazar e Carmona são aclamados: vemos e ouvimos o discurso de Salazar, com imagens das obras realizadas durante a sua governação.



César Valente olha para as escadas do prédio, o amor venceu a guerra, mais uma vez. Maria Clara vem a descê-las, César Valente chama-a, ela responde-lhe “Manuel” mas logo lhe pede desculpa por não ser esse o seu nome. “Engana-se, Maria Clara, eu já não sou o mesmo homem. Pode continuar a chamar-me Manuel. O César morreu”, responde-lhe aceitando a mudança de nome para simbolizar a transformação que sofreu.

César Valente convida-a para irem ver as festas, mas Maria Clara teme que o prendam. Ele diz-lhe que “se me prenderem, não fazem mais que a sua obrigação. Eles é que têm razão.” Mais uma vez, a assumpção de que o seu comportamento estava errado e que, se o Estado Novo quisesse, teria justificados motivos para o punir. Há imagens das comemorações do Ano X em Lisboa, um desfile de um navio de guerra em frente ao Terreiro do Paço, e mais uma vez Carmona e Salazar, tudo numa espécie de apoteose da festa do regime, cruzada com a felicidade do par ficcional.



Barata senta-se no café e chega um homem que conversa com ele. Barata elogia a compra de novos navios e de armamento. “Eu sempre disse: agora é que o país vai entrar nos eixos”. Um hidroavião descola e vemos imagens nocturnas dos navios e o Terreiro do Paço, com César Valente e Maria Clara a assistirem ao discurso de Salazar, que ouvimos em *off*. “E eu pergunto: se enquanto houver uma nuvem de perigo externo, um germe de desagregação interior, um português sem trabalho ou sem pão, se a revolução não há-de continuar?”, ouvimos Salazar sob imagens nocturnas do navio. E a palavra “fim” surge no ecrã, tornando-se claro que o filme que se destinava a celebrar o regime em vigor teria de terminar com o próprio Salazar. A este nível, o culto da personalidade aparece também com idêntico cariz da evidência necessária e suficiente, sem nunca renunciar completamente a uma estratégica parcimónia.

1.2. *Feitiço do Império* ou “malhas que o Império tece”

O ano seguinte à estreia de *A Revolução de Maio* foi muito intenso para António Lopes Ribeiro. Coube-lhe fazer a Direcção Artística dos filmes da Missão Cinegráfica às Colónias de África, que decorreu entre Fevereiro e Outubro de 1938. Era a primeira vez que uma equipa cinematográfica portuguesa se deslocava tanto tempo para fora de Portugal, fazendo, segundo José de Matos-Cruz, “a mais exigente, planificada e sistemática recolha de *imagens em movimento* até então empreendida entre nós, fora da Europa”,⁵³¹ com o objectivo final de realizar um documentário sobre cada colónia portuguesa naquele continente, juntamente com um “filme documental romanceado de grande metragem”.⁵³² Este filme viria a ser o *Feitiço do Império*. Ou seja, já a imprensa da época assumia que o filme de ficção a ser realizado no exterior teria uma grande parte documental que “enquadra[sse] na acção os aspectos mais surpreendentes da vida no ultramar português de África.”⁵³³ A Missão estaria no terreno aquando da visita presidencial de Óscar Carmona, ocorrida no Verão desse ano, e o entusiasmo de Lopes Ribeiro é descrito por ele próprio:

Essa inesquecível viagem à ‘nossa África’ fez redobrar a minha admiração pelos Portugueses, por terem sido capazes de realizar tão assombrosa obra de colonização civilizadora. A perfeita integração dos negros angolanos na Lusitanidade pude avaliá-la no entusiasmo com que os vi aclamar o presidente Carmona, por toda a parte onde passou, como ainda hoje se pode confirmar, vendo o filme em que documentei essa viagem presidencial a Angola.⁵³⁴

Neste sentido, a função primordial do *Feitiço do Império* (1940) é fazer a apologia de um império que se torna motivo de orgulho do país, porque a relação das

⁵³¹ MATOS-CRUZ in MATOS-CRUZ (org.), 1983: p. 187.

⁵³² R.F. in *Cine-jornal*, nº 129, 4 de Abril de 1938 citado em *idem*, p. 138. Esta definição pode ser igualmente aplicada ao *A Revolução de Maio*.

⁵³³ *Idem*, p. 139.

⁵³⁴ LOPES RIBEIRO in *idem*, p. 58.

colónias com a metrópole decorre sem problemas de maior, enquanto nas restantes colónias europeias em África, especialmente as situadas na zona do Mediterrâneo, se viviam momentos de instabilidade com a aproximação da II Guerra Mundial. Segundo refere o historiador Kevin Shillington: “when Britain and France declared war on Hitler's Nazi Germany in September 1939, their African colonies were once more drawn into a European conflict which was not of their own making.”⁵³⁵ Para além disso, quer fazer-se passar a ideia, como já acontecera nos documentários, de que as colónias são uma extensão da própria metrópole e que podem constituir um elo muito importante de ligação à pátria, como sucede com o protagonista do *Feitiço do Império*.

O filme encaixa numa mais vasta estratégia que pressupõe Exposições Coloniais e também um curioso recurso à iconografia popular, de novo como modo de inculcar no subconsciente nacional uma realidade pluricontinental que se defendia pelos mais variados meios. Veja-se, por exemplo, como as caixas de fósforos serviram este objectivo.⁵³⁶



⁵³⁵ SHILLINGTON, Kevin. *History of Africa*. St. Martin Press, 1995, pp. 362-372 in <http://wysinger.homestead.com/ethiopia-wwwii.html>.

⁵³⁶ Imagens retiradas de VIEIRA, Joaquim. *Portugal Século XX – Crónica em Imagens 1930-40*. Círculo de Leitores, 1999, p. 102.



Estranhamente, porém, o material de um dos filmes mais emblemáticos da propaganda do Estado Novo resistiu muito mal à passagem do tempo. Há uma única cópia disponível nos dias de hoje a que faltam 20 minutos, além de se ter perdido o negativo de som.⁵³⁷ A planificação do filme e os respectivos diálogos, que constam do catálogo da Cinemateca sobre António Lopes Ribeiro,⁵³⁸ ajudam à sua compreensão.

Luís, um filho de emigrantes portugueses nos Estados Unidos da América está a pensar pedir a naturalização americana seguindo o conselho da noiva, Fay, mas o pai não apoia a ideia e convence-o a visitar Portugal antes de se casar. Como Luís gosta muito de caça, o pai sugere-lhe que vá visitar o irmão da mãe a Angola para umas caçadas, passando primeiro por Lisboa. Os 20 minutos que faltam são os iniciais, pelo que não temos imagens, a não ser em fotografias de arquivo, guardadas na Cinemateca Portuguesa, das cenas decorridas em Boston, nos EUA, onde Francisco e Emília Morais, respectivamente pai e a mãe de Luís, o



recebem vindo de uma caçada que durou dois meses. O pai é um próspero armador de Boston que construiu a fortuna através do trabalho, mas que não esquece as suas raízes

⁵³⁷ No entanto, num documentário sobre Lopes Ribeiro presente na edição conjunta em DVD de *O Pai Tirano* e *O Pátio das Cantigas* há sequências com som, o que gera várias questões quanto à existência de uma cópia alternativa, porventura no arquivo da RTP.

⁵³⁸ MATOS-CRUZ (org.), 1983: pp. 337-392.

portuguesas, e a mãe também revela a sua *portugalidade* ao lamentar o facto de o filho estar noivo de alguém que já se divorciou duas vezes, mesmo que o marido lhe diga que na América isso não tem importância nenhuma: “Pois sim. Mas eu sou portuguesa e custa-me, pronto”,⁵³⁹ é a resposta que obtém dela. Esta cena que infelizmente só existe na planificação revela bem o tom que é dado logo desde o início do filme, com a diferenciação entre os *valores* portugueses e, neste caso, os americanos: por muito tempo que se viva no estrangeiro e se lá tenha obtido sucesso profissional, um português nunca esquece verdadeiramente a sua pátria e tenta passar essa mensagem às gerações vindouras. Diz Francisco ao filho:

Mas tu bem sabias, mas tu bem sabes quanto me orgulho de ser português, toda a ternura – podes chamar-lhe pieguice, se quiseres! – todo o amor que tenho à terra onde nasci, onde nasceu a tua mãe, onde tu nasceste. Por isso não compreendo que me queiras dar o desgosto, profundíssimo, de te naturalizares americano, só para satisfazeres um capricho da Fay.⁵⁴⁰

Quando Luís lhe replica que ele é que devia agradecer à América, *dando-lhe* o filho, por o ter acolhido numa altura em que Portugal renegou as suas ideias, Francisco diz-lhe: “É verdade que alguns dos nossos compatriotas não foram muito gentis para comigo... Mas Portugal não tem culpa disso. É uma vítima deles, como eu.”⁵⁴¹ E pouco depois, tentando convencê-lo a ir caçar à pátria, pergunta-lhe: “E tu imaginas que, por ser em África, já não é Portugal?”⁵⁴² Este discurso desresponsabiliza Portugal de algumas coisas que eventualmente não funcionassem bem, atribuindo as culpas a algumas pessoas e não ao país em si, e reforça a ideia de que, apesar de serem noutro continente e terem outro nome, as colónias são parte integrante de um todo chamado

⁵³⁹ “Feitiço do Império” in *idem*, p. 349.

⁵⁴⁰ *Idem*, p. 351.

⁵⁴¹ *Idem*, pp. 351-352.

⁵⁴² *Idem*, p. 352.

Portugal, cuja grandeza extravasava fronteiras: a exaltação do nacionalismo é, portanto, dada logo no início do filme.

A primeira imagem que temos hoje do filme é do cais de Boston, quando os pais se despedem de Luís, que embarca para Portugal. Francisco continua a gabá-lo: “vais conhecer, finalmente, o teu país. Verás que é lindo. É o país do sol, o país da eterna Primavera. E, quando uma coisa portuguesa te impressione ou te comova, abre este estojo e vê o que lá está.” Luís manifesta o desejo de abrir logo o estojo, mas o pai replica: “Agora não servia de nada. Ainda

não és bastante português para que o talismã produzisse qualquer efeito.”

Temos aqui um argumento novo de que o *ser português* é algo que é construído, que se aprende, não é qualquer um vindo de fora que o possa ser e lhe possa dar o valor



devido: a despedida deles é feita no habitual plano contrapicado para Luís no barco e plano picado para os pais no cais.

Quando o barco chega a Lisboa está a chover, o que influencia logo negativamente a disposição de Luís, que assim não pode tirar fotografias. O cepticismo e as dúvidas que tinha sobre a vinda a Portugal são aparentemente justificados perante uma meteorologia hostil, já que a “eterna Primavera” está longe de se confirmar. Entra em cena o Chico do Austin, taxista, interpretado por Ribeirinho e, portanto, o espectador identifica logo a origem dos apontamentos cómicos do filme: se, por um lado, o dia está tristonho, Chico tenta alegrar Luís, mostrando-lhe a cidade. Passam pelo mercado da Ribeira (“aposto que o senhor nunca viu uma varina (...), disso não tem o senhor lá na América...”), pelo Terreiro do Paço, o Rossio e o Marquês de Pombal,

onde o Chico aconselha Luís a sair do táxi para ver bem a estátua do Marquês (“olhe que vale a pena!”). À entrada do Hotel Aviz, Luís pede a Chico que o vá buscar depois do jantar, porque quer ir ver um espectáculo.

No teatro, há um grande plano dos dois e depois só de Chico a acompanhar a música. Luís está impassível, mas por enquanto sem ar de aborrecimento. Desce o pano e começa-se a cantar fado, música que Luís nunca ouviu perante o espanto de Chico, que está deliciado, enquanto Luís revela um certo enfado. A câmara vai mostrando cada um deles separadamente e de maneira alternada, em grandes planos, estabelecendo bem a diferença entre ambos aos olhos do espectador e dando-lhes o mesmo relevo narrativo. Situação semelhante acontece na cena seguinte, no “Colete Encarnado” quando ouvem o fadista Alfredo Marceneiro. “O quê? Mais fado?!... Não cantam outra coisa?”,

pergunta Luís levando com um “chiu” dado pelo resto da sala. Este plano é o único em que Chico e Luís estão juntos no ecrã, justificado pelo facto de Chico imediatamente pedir desculpa pelo comportamento do amigo. A partir daqui, voltamos à fórmula anterior dos grandes



planos de cada um deles em separado, a entreolharem-se de vez em quando, e com Chico a fazer um expressão de quem não percebe como se pode não gostar de fado: a câmara não mistura dois estados de espírito diferentes no mesmo plano.

Quando passam para o *Arcádia*, onde se toca *fox-trot*, Luís sente-se muito mais à-vontade e integrado: a câmara mostra-os no mesmo plano, em que vemos igualmente Chico divertido. O português tem um gosto mais alargado e diversificado que o *americano*. A *overdose* de fado continua numa loja Valentim de Carvalho, onde Luís

ouve a música numa cabine aconselhado pela empregada e por Chico. “Você também só gosta desta maçada!”, diz-lhe Luís antes de sair intempestivamente da cabine. E termina no bar do hotel, quando Chico mexe num rádio e se ouve novamente fado: “É o que cá há!”, diz a Luís perante o olhar furibundo deste.



Todas as sequências com fado são construídas com dois objectivos: estabelecer bem as diferenças entre as duas personagens, dando a entender que, quem não gosta da música nacional, não pode ser considerado português, e dar um tom humorístico ao filme, quer pelas sucessivas expressões de aborrecimento de Luís, quer pelo comportamento e justificações de Chico, numa exposição clara dos estereótipos conducentes à mensagem predominante. Por outro lado, o exagero da repetição tem muito a ver com a concepção pedagógica do filme que dispensa quaisquer mecanismos de subtilidade representativa.

Luís embarca no cais com destino às colónias e despede-se de Chico, conversando os dois sempre no mesmo plano. Este pede-lhe que “quando lá chegar, não diga muito mal disto. Eles estão lá sozinhos, uma data de anos, cheios de saudades... Devem estar mortos por ouvir falar de Lisboa, do Rossio, das revistas do Parque...”, um discurso que extravasa a narrativa fílmica e passa a mensagem de a distância das colónias não ser necessariamente sinónimo de menor *portugalidade*, e sentimento patriótico, de quem lá vive.

Quando Luís sobe para o barco, temos de novo o habitual contrapicado para ele e picado para quem fica em terra, ou seja, Chico. Há um *travelling* para trás à medida

que o navio se vai afastando do cais e vemos as pessoas no cais a acenar. No entanto, e ao contrário do que sucedeu no documentário das viagens de Carmona, a câmara está dos *dois lados*, porque também vemos o navio a partir do cais. Chico tinha sugerido a Luís que passasse por Lisboa na volta, mas aquele tinha recusado. “Nunca se sabe”, respondeu-lhe o taxista premonitoriamente.

A viagem inicia-se e temos imagens de Cabo Verde e a chegada a Bissau. Luís compra um chapéu típico, o mercado tem imensa gente e há espectáculos de danças indígenas. Luís tenta tirar uma fotografia a uma negra, que se esconde e posteriormente um negro coloca-se à frente dela. Um mestiço vai falar com ele, convence-o a desviar-se para que Luís a possa fotografar e depois a própria negra faz pose. Esta curta cena, sem diálogos audíveis, (até porque, como já vimos, se perdeu a banda de som) exemplifica bem a imagem que se queria dar das boas relações entre brancos e negros nas colónias portuguesas: como Luís vem de fora, é natural uma certa suspeita ao início, mas não é nada que o diálogo e a compreensão não ajudem a superar.⁵⁴³

Assistimos a treinos militares em Bissau e a uma conversa entre Luís e um sargento, filmados em picado, com um canhão a seus pés e o céu em fundo. É então que o sargento lhe conta a história do capitão Teixeira Pinto, pontuada com um *flashback* que mostra o seu combate às revoltas na Guiné. A sequência é longa e quando regressamos a Luís e ao sargento, o primeiro já está sentado sob o canhão, mas o segundo continua em pé. Esta história de exaltação patriótica faz Luís perder o barco para Angola, apesar da corrida que dá até ao cais. Um *travelling* mostra-nos essa corrida, mas quando ele volta para trás depois de o barco partir, a câmara fica fixa no cais: formalmente acompanhamos o estado de espírito de Luís, primeiro de excitação (o

⁵⁴³ Para o papel dos portugueses como colonizadores, cf. nota 400 na p. 235.

travelling dá-nos a sensação de estarmos a correr com ele) e depois de acalmia (com a câmara fixa).

Luís continua o seu processo de descoberta das colónias portuguesas e passa por Bafatá, onde vemos uma negra a tomar banho numa fonte, nua da cintura para cima (por não ser uma branca, a censura deixa passar esta imagem) e grandes planos de negros e negras, numa montagem acelerada a fazer lembrar a montagem *eisensteiniana*. Luís

assiste a danças e lutas indígenas, que são intercaladas com imagens de Boston, onde os pais lêem uma carta sua sobre as peripécias da viagem. Num pormenor da carta lê-se “ponte nova: ponte General Carmona” e vemos imagens dessa ponte



em Cachéu, em mais um exemplo de propaganda documental do regime inserida no seio da ficção. A viagem prossegue em Bubaque, onde continuamos a ver danças indígenas, mas temos igualmente crianças locais a dirigirem-se em ordem para a igreja acompanhadas por freiras: um bom sinal da evangelização que Portugal estava a fazer naquelas terras pensariam certamente as pessoas ligadas ao regime. Em S. Tomé, vemos uma praia paradisíaca deserta, completamente limpa e muito aprazível.⁵⁴⁴ Este trajecto intermédio pelas colónias mais pequenas antes de chegar ao local preferencial da ficção não pode deixar de lembrar o percurso documental das viagens presidenciais, em evidente sistema de vasos comunicantes.

Chega-se finalmente a Angola e o navio ancora no Lobito. Há um *travelling* sobre o cais, semelhante ao dos filmes sobre as viagens de Carmona, e imagens da cidade com um efeito de *dissolve* a separá-las, como é habitual. No bar do hotel, Luís

⁵⁴⁴ Na altura, ainda não havia preocupações ambientais, caso contrário, esta cena seria demonstrativa que os portugueses respeitavam a natureza e não a comprometiam.

recebe um mensageiro do tio (Brás) que é portador de uma carta, em que se desculpa por não o ter podido ir buscar e pede para ir ter com ele a Nova Lisboa.⁵⁴⁵ Luís está sentado e vestido de branco, e Brás de traje escuro mantém-se em pé, respeitoso.



Luís está a ler no comboio e temos o habitual *travelling* sobre a paisagem. O comboio pára em “Nova Lisboa”, tal como podemos ler num lampião, e a viagem prossegue de automóvel, sempre com um *travelling* a mostrar a paisagem. Luís chega finalmente a casa do tio e observa-a interessado, enquanto espera por ele. Alberto entra na sala decorada com inúmeras cabeças de animais e abraça o sobrinho, conversando longamente os dois. O tio Alberto é interpretado por António Silva, um *característico* que elucidava logo o espectador sobre a personagem: a última cena da conversa parte de um grande plano da lareira, seguido de um *travelling* para trás até os enquadrar os dois sentados em frente a ela. É uma conversa prolongada em que abordaram diversos assuntos, desde as relações familiares até à caça e quando Luís diz que prefere as colónias a Lisboa, Alberto responde-lhe taxativamente: “és tolo! Isto aqui é uma maçada! Não há teatros, não há cafés, não há eléctricos... Não há nada!” Através da personagem de António Silva salienta-se bem o estatuto de Lisboa em relação às colónias: por muito que estas fossem apelativas a um certo estilo de vida mais ligado à natureza, a capital do Império teria sempre de ter a primazia.

⁵⁴⁵ Actual Huambo.

No dia seguinte, Luís passeia a cavalo pela fazenda numa pose semelhante⁵⁴⁶ a um *cowboy* do *western* americano e Alberto conversa com duas negras num plano em que ele é visto de frente, e elas de costas num plano inferior: o “siô” como lhe chamam tem sempre superioridade em relação aos criados. Alberto utiliza o “correio do mato” (um papel deixado num pau à beira da estrada) para contactar Teodósio, um amigo, que os vai acompanhar na caçada. “O correio do mato nunca falha”, diz a Luís dando a entender que longe da civilização há também mecanismos próprios, numa curiosa valorização da diferença.



À noite em casa de Alberto, Luís lê um livro de Teodósio sobre caça e o tio organiza a sua colecção de selos. Luís percebe que os relatos do tio sobre as suas proezas na caça têm mais de exagero do que de realidade e confronta-o com uma passagem do livro que o contradiz acerca da caça aos rinocerontes. Alberto começa a sentir-se mal com a descrição, a ficar com medo daqueles animais e resolve não ir caçar com Luís e Teodósio no dia seguinte, dando a desculpa de estar ainda “constipadíssimo”. Formalmente esta cena é interessante, porque marca a diferença em relação à primeira conversa. Aqui, cada um deles é maioritariamente visto sozinho no plano, esbatendo-se a sensação de igual importância de ambos no mesmo plano, vistos de frente, como sucedera anteriormente. Enquanto Luís lê a passagem do livro, há muita alternância de planos entre eles, para que o espectador se possa concentrar mais na reacção de cada um a essa leitura: Luís a perceber que o tio está a ficar com medo e este cada vez mais ansioso, o que resulta na impossibilidade de ir caçar.

⁵⁴⁶ Esta imagem, tal como todas as outras deste filme, corresponde a uma fotografia da colecção da Cinemateca Portuguesa, razão pela qual apresenta este formato vertical.

Na madrugada seguinte, Luís sai com Teodósio para a caçada. António Lopes Ribeiro tira partido das filmagens na selva e vemos vários grandes planos de animais (zebras, gnus, antílopes, javalis, etc.) mostrando a riqueza da fauna nas colónias portuguesas, obviamente uma maneira de as promover (também turisticamente), e evidenciando a sua vertente de documentarista experimentado. Quando caçam a cavalo, perseguem búfalos e Luís mata um, sendo a pele posteriormente removida pelos negros que os acompanham. Também perseguem um elefante, mas não o matam. Na manhã do outro dia, quando Luís acorda, Brás, o mensageiro do tio que os acompanha na caçada, diz-lhe que Teodósio se levantou cedo para ir caçar um leão. Luís fica furioso por não ter sido avisado e resolve segui-lo pela mata adentro perante a relutância de Brás. Encontram o leão, Luís consegue matá-lo, mas não sem antes ficar ferido com gravidade e inconsciente. Este acidente de caça vai mudar definitivamente a vida de Luís (bem como a ficção que em torno dele se constrói) e em certa medida o homem que ele era morreu ali com o ataque do leão.



Chegados a casa de Vitorino, o pai de Mariazinha, Brás bate à porta, aquele estranha (“isso não são horas de acordar um cristão”) e só a abre quando o criado lhe diz “está ali um branco doente”: cena que deixa escapar mais uma vez a diferença de condição entre brancos e negros, já que, apesar da apologia da paz que existia entre colonizadores e



colonizados, o seu estatuto não era, de facto, igual. Vitorino deita Luís na cama e chama a filha, Mariazinha, para o tratar. Luís está num estado febril e as imagens sucedem-se em catadupa na sua mente (caras indígenas, estatuária religiosa, Nossa Senhora, animais, Brás, Vitorino, a cascata, Mariazinha) numa construção típica da “intellectual montage” de Eisenstein.⁵⁴⁷ Quando Luís acorda, vê Mariazinha e temos constituído, como veremos mais à frente, o verdadeiro par romântico do filme, dado que Fay, a noiva de Luís, não tinha aparecido até então e quando chegar, mais adiante, já funcionará como personagem acessória.



Nos dias seguintes, Mariazinha ajuda à recuperação de Luís, quer apoiando-lhe o braço enquanto caminham, quer lendo-lhe *Uma Família Inglesa*,⁵⁴⁸ romance adequado à situação. Luís observa Mariazinha ensinando a *Cartilha Maternal* a crianças locais (“os pretinhos”), que assim reúne várias qualidades bondosas numa só mulher: ajuda ao próximo, assistência a doentes, ensino a crianças,⁵⁴⁹ enfim toda uma série de características que estão em sintonia com a ideia de mulher do Estado Novo.⁵⁵⁰

O progressivo enamoramento de Luís por Mariazinha atinge o seu zénite na cena da lagoa, em que Luís fotografa um hipopótamo e depois fotografa-a a ela sentada na relva. Senta-se perto dela e rouba-lhe um beijo, o que a deixa ofendida e a faz fugir, sendo no entanto perseguida por ele. A cena revela mais uma virtude de Mariazinha, o

⁵⁴⁷ Cf. p. 126. Mais uma vez, assistimos à instrumentalização da memória fílmica transmutada e reduzida a uma diminuta réplica.

⁵⁴⁸ Neste romance de Júlio Dinis, Carlos Whitestone, um herdeiro rico e adepto da boémia, converte-se ao trabalho, quando passa a visitar a casa de Cecília, para aprender o ofício do pai dela, guarda-livros da empresa da família, fragilizado pela doença. A esta transformação laboral corresponde igualmente uma transformação sentimental, quando Carlos se apaixona por Cecília.

⁵⁴⁹ Não pode deixar de notar-se mais uma matriz literária, de certo modo, citando *A Morgadinha dos Canaviais*, outro romance de Júlio Dinis, para cuja protagonista remete.

⁵⁵⁰ Cf. p. 283.

recato, que ficaria bem a qualquer mulher portuguesa: ela entra no quarto e tranca a porta, deixando-o hesitante e sem saber se há-de ir para o quarto que Vitorino lhe cedeu, mas como ouve a voz deste na loja, decide dirigir-se para lá.



Na loja de Vitorino, Luís decide aproveitar a boleia de um amigo, Tadeu, para Nova Lisboa. Enquanto faz as malas no quarto, olha em redor com nostalgia, e Vitorino na loja apercebe-se de que algo se passou para ele tomar a decisão tão repentina de partir. Quando sai do quarto, encontra Mariazinha no corredor e comunica-lhe que vai para Nova Lisboa. Ela não responde, mas entretanto chega Vitorino e ficam os três no mesmo plano. Saem de casa, Luís despede-se de Vitorino, mas quando se volta para Mariazinha a câmara muda de posição e Vitorino fica encoberto por um pilar: a história entre os dois suspende-se então.

De volta a casa do tio, Luís revela as fotografias de Mariazinha, enquanto Alberto vê um retrato assinado com “with all my love” que Fay enviou ao seu sobrinho: duas mulheres ausentes *disputam* o coração do protagonista através das suas fotos, em efígie. Quando Luís chega à sala, senta-se e fica a um nível ligeiramente inferior ao tio, mas quando começa a falar de Mariazinha, todo excitado, troca de posição com ele e fica a um nível ligeiramente superior, fazendo mais um elogio à mulher portuguesa, que pode ser equiparada a qualquer outra no mundo:



Supunha que todas as portuguesas eram uma espécie de bichos-de-conta, excelentes senhoras, boas mães, mas incapazes de despertar num homem educado na América, como eu, aquele interesse que nos leva a fazer e a dizer disparates.⁵⁵¹

Luís pede então ajuda ao tio para arranjar uma desculpa que o faça prolongar a sua estada em África e este sugere-lhe que diga aos pais e a Fay, que vão caçar para Moçambique: “são dois meses garantidos”.⁵⁵² Quando iam começar a escrever as cartas, chegam Vitorino e Mariazinha, que tal como Luís não consegue disfarçar a satisfação de se verem. Vitorino vai viajar com a filha por Angola para tratar de um negócio de café e Luís oferece-se para os acompanhar.⁵⁵³ Mariazinha, surpreendida, tem medo que “uma viagem tão longa possa provocar uma recaída”,⁵⁵⁴ uma frase que é passível de ter mais que uma leitura, e Alberto concorda (“eu também acho perigosíssimo”,⁵⁵⁵ diz olhando para o retrato de Fay). Vitorino fica entusiasmado com a ideia (“um português desembaraçado como o senhor é sempre uma excelente companhia”)⁵⁵⁶ enquanto Alberto esconde disfarçadamente o retrato de Fay, selando simbolicamente a transformação sentimental do sobrinho.

Vitorino acorda Mariazinha e Luís para tomarem o pequeno-almoço no acampamento. Estão os três no mesmo plano, mas quando se começa a falar de Portugal temos um grande plano de Vitorino. Este elogia a vida em África (“e a vida aqui é que é vida! Cada minuto tem



⁵⁵¹ *Idem*, p. 380.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ A ideia de périplo favorece de novo a relação directa com a vertente documental.

⁵⁵⁴ *Idem*, p. 382.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

mais valor e as horas não contam. O tempo nasce para aí como o capim”),⁵⁵⁷ num discurso que faz o contraponto com o anterior de Alberto, mas também elogia Portugal (“lá saudades temos”).⁵⁵⁸ Quando Luís lhe sugere ir à metrópole, ele diz que só iria quando fosse rico, mas que se calhar Mariazinha já não voltaria com ele, “porque eu não acredito que haja no continente cara mais linda nem melhor rapariga do que ela”.⁵⁵⁹ Mariazinha desmente-o e diz-lhe que voltaria sempre, “casada ou solteira”,⁵⁶⁰ olhando para Luís, que fica contrariado. Vitorino, que percebeu a sugestão, desvia o assunto. Mariazinha assume finalmente uma atitude mais activa e lança uma indirecta a Luís impelindo-o a decidir-se: formalmente, a acção amorosa vai-se construindo de forma subterrânea, mas assertiva.

Um novo acaso permite mais uma aproximação entre Luís e Mariazinha. A carrinha onde viajavam os quatro (Brás também ia) fica empanada e Vitorino não consegue consertá-la no local. O passar do tempo é dado pela habitual técnica cinematográfica da passagem das horas no



relógio, neste caso, do carro. Vitorino tem que ir “até ao cantão buscar socorros”⁵⁶¹ e Luís fica com Mariazinha junto à carrinha, resolvendo pouco depois ir para debaixo da viatura para ver o que se passa, sendo acompanhado por Mariazinha. A conversa que têm está imbuída de duplos significados:

⁵⁵⁷ *Idem*, p. 383.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ *Idem*, p. 384.

Luís: É uma coisa complicada, o coração. Lembra um motor de automóvel, nunca se sabe ao certo quando vem a *panne*...

Mariazinha: Se é tão bom mecânico como diz, conserta-a facilmente...

Luís: Agora vou tratar mas é de consertar este: o outro... não tem conserto.⁵⁶²

Luís assume definitivamente perante Mariazinha que a certeza de sentimentos que trazia da América foi posta em causa, sendo que para essa transformação contribuiu não só Mariazinha como o próprio ambiente africano. Entretanto, o pai e Brás regressam e eles saem debaixo da carrinha, sujos de óleo na cara. Mariazinha diz ao pai que Luís conseguiu consertar a “*panne*” e os três desatam a rir. Simbolicamente, o conserto da carrinha funciona, apesar de Luís dizer o contrário, como o *conserto* dos seus próprios sentimentos: para a construção da metamorfose do protagonista convergem o espírito do lugar e os lugares comuns exacerbados da ficção melodramática, sempre com o distanciamento da simbologia utilizada, com evidentes propósitos ideológicos.

Os quatro prosseguem a viagem, até chegarem à fazenda do Chitonde, onde Tavares os recebe e lhes faz uma visita guiada à propriedade, na qual trabalham vários negros, o que, apesar de expectável, não deixa de constituir mais um apontamento colonialista. Entretanto, em Boston, o pai e a mãe de Luís conversam sobre o prolongamento da viagem do filho, os dois sentados e no mesmo plano, ele a ler o jornal e ela a fazer paciências: a montagem paralela confere o necessário contraponto à transformação operada.

Voltando a África, Brás traz um telegrama para Luís, que o lê com Mariazinha ao seu lado no mesmo plano, como que a sugerir que o telegrama interessa aos dois e

⁵⁶² *Ibidem.*

não só a ele: Fay anuncia a sua chegada a Lourenço Marques, provocando o choro de Mariazinha.

À chegada de Luís a Lourenço Marques, vemos imagens da cidade com *travellings* pelas ruas mostrando os edifícios: para cada novo espaço a que a ficção nos conduz, temos sempre imagens turísticas que enaltecem o grande império português e que, obviamente, rimam com o Lopes Ribeiro documentarista. Luís chega ao Hotel Polana e procura Fay na praia: conversam os dois numa esplanada, com o mar em fundo, numa sequência longa com ambos no mesmo plano. Neste diálogo começam a ser visíveis as diferenças que se irão tornar irreconciliáveis entre ambos: Fay trouxe todos os papéis necessários para casarem já em África, porque lhe parecia “muito original”,⁵⁶³ mas Luís prefere que o façam perto dos pais, porque já lhes tem “dado muitos desgostos”.⁵⁶⁴ Ela acusa-o de se ter tornado sentimental e Luís responde-lhe: “é possível. Aprendi, pelo menos, a compreender e a aceitar certos sentimentos que desconhecia. Nós, os portugueses, conseguimos ser sentimentais sem ridículo, o que é bastante difícil.”⁵⁶⁵ Salientando mais uma vez a exaltação das propaladas qualidades dos portugueses, Luís conclui dizendo a Fay que não se vai naturalizar. Esta reviravolta na acção torna-se fundamental, porque desvela já o epílogo, numa estratégia cada vez mais próxima da do melodrama.

No casino, prossegue o diálogo entre os dois, mas o reflexo no espelho que está por detrás da mesa onde estão sentados exemplifica simbolicamente as duas faces de Luís, enquanto este explica à noiva como é que África o transformou:

Nem tu imaginas, Fay, o mundo novo que descobri em África! O que mais me deslumbrava no teu país era, exactamente, aquela força expansiva de meia dúzia de homens que, pela sua coragem, pela

⁵⁶³ *Idem*, p. 387.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

⁵⁶⁵ *Idem*, pp. 387-388.

sua perseverança, haviam construído sozinhos uma grande nação. É verdade que lhes faltava em escrúpulos o que lhes sobejava em recursos. Mas que importava isso? Calcula o que foi para mim verificar que o povo a que pertenco erguera *escrupulosamente* um grande Império, desafiando todas as cobiças, e que, para sua maior glória, o construíra e conservara *sem qualquer espécie de recursos!*⁵⁶⁶

Este panegírico da colonização portuguesa feita, de acordo com a imagem que o Estado Novo queria dar, de um modo tão diferente da americana, cifra-se como um dos pontos culminantes do discurso propagandístico de Lopes Ribeiro, como sempre mais eficaz pela palavra do que pela imagem, ao contrário de Riefenstahl ou, em parte e ressaltando o valor tautológico dos intertítulos, de Eisenstein. Mantendo-se ambos sempre no mesmo plano, Fay incita Luís a mostrar-lhe todas as “maravilhas” de que fala e este leva-a a Marracuene logo na manhã seguinte: aí chegados vêem danças de tribos negras juntamente com o administrador da cidade. Com os três em plano americano, enquanto contemplam as danças, Fay queixa-se da “selvajaria” dos habitantes locais e o administrador responde-lhe: “sempre foi norma de portugueses respeitar os costumes alheios para que



respeitem os nossos.”⁵⁶⁷ Luís faz mais uma vez de porta-voz da mensagem que o Estado Novo queria fazer passar, enfatizando a missão difícil que tinha no processo de colonização:⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ *Idem*, p. 388.

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

⁵⁶⁸ O Estado Novo não queria acusar explicitamente a América pelo genocídio das nações índias, mas sublinha bem a diferença nos dois processos de colonização. Naturalmente que isso não impediu que, três anos depois (1943), a base das Lajes fosse cedida aos americanos durante a II Guerra Mundial (cf. p. 308).

É verdadeiramente admirável, senhor Administrador, a colaboração entre duas raças tão diferentes, que tenho verificado em todas as nossas colónias. E é nestas festas bárbaras que melhor se pode avaliar a distância que as separa uma da outra e, portanto, a dificuldade e o alcance dessa colaboração.⁵⁶⁹

Há um *travelling* sobre os negros a dançarem, depois o administrador desculpa-se, ficam os dois sozinhos e é quando Luís lhe fala do “acidente de caça”, perguntando-lhe Fay se “era bonita”.⁵⁷⁰ Luís disfarça e sugere-lhe que visitem o interior de África, a “verdadeira”, que Fay aceita, mas manifestando mais uma vez a sua inadaptação ao local ao preferir ir de avião, porque “as estradas não devem ser famosas.”⁵⁷¹

A viagem de avião é pretexto para mais uma série de imagens de Moçambique, em que vemos praias, pontes, casas a partir de planos aéreos: Luís e Fay estão sempre no mesmo plano a olhar para a janela, até que temos um grande plano de Fay quando ela se queixa de que estão há três dias no avião, onde nem sequer os deixam fumar, perguntando ao noivo quando é que faz tenção de voltar a Lourenço Marques.



Luís tem uma carta no aeroporto, em que fica a saber que Vitorino e Mariazinha vão para Lisboa, mas passam antes por Luanda para verem “as festas em honra do Presidente”, o que leva o protagonista a resolver-se de vez: ainda pergunta a Fay se quer passar por Lisboa antes de seguir para Boston, mas perante a recusa desta aproveita para desfazer o noivado. Fay queixa-se pela maneira pouco “delicada” como ele o fez, mas Luís replica: “aprendi com vocês, os

⁵⁶⁹ *Idem*, pp. 388-389.

⁵⁷⁰ *Idem*, p. 389.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

americanos, a dizer francamente aquilo que penso.”⁵⁷² Quando Fay lhe pergunta se vai “procurar um novo desastre de caça”, Luís corrige: “Enganas-te. Vou procurar o mesmo desastre de caça.”⁵⁷³ A cena termina com um grande plano de Fay a ver o avião descolar e depois outro de Luís já lá dentro.

Na sequência seguinte, a realidade volta a intrometer-se na ficção, com muita gente no aeroporto de Luanda à espera não do protagonista, evidentemente, mas do Presidente Carmona: um automóvel traz Luís para o centro da cidade, onde encontra Vitorino e Mariazinha num café. Estão sempre os três no mesmo plano, mesmo quando Luís anuncia que já não tem noiva. Vitorino desvia a conversa chamando a atenção para a “riquíssima Exposição”.⁵⁷⁴ Neste caso, a intromissão do documentário na ficção faz-se de maneira mais fluida, constituindo um desvio pertinente para a narrativa e Luís e Mariazinha entram juntos na Exposição, *abençoados* por guardas a sorrir, que vemos em grande plano. Vêem e saúdam Carmona, há um *travelling* para trás deste a andar no meio da multidão, enquanto Luís, Mariazinha e também Vitorino o aplaudem no meio



das pessoas. Há muita gente na rua que Carmona saúda, havendo aqui uma fusão plena da ficção com o da realidade, inserindo as personagens no meio do acontecimento.⁵⁷⁵

⁵⁷² *Ibidem.*

⁵⁷³ *Idem*, p. 391.

⁵⁷⁴ *Ibidem.*

⁵⁷⁵ As imagens são tiradas directamente do documentário *Viagem do Chefe do Estado às Colónias de Angola e S. Tomé e Príncipe* (1939), que já analisámos (cf. pp. 224-239).

Regressando a Lisboa num navio, Luís e Mariazinha conversam no convés com a cidade à vista, e, através de um plano médio dos dois em contrapicado, vemos que Luís pegou no estojo que o pai lhe deu para ele abrir quando visse algo de português que o impressionasse. Ao vislumbrar Lisboa sentiu o impulso de o abrir e o estojo continha *Os Lusíadas*: o mais famoso livro português era o símbolo perfeito para selar a transformação de Luís e o noivado. O recurso literário, antecipando em efígie o uso que Lopes Ribeiro fará dos monumentos da literatura portuguesa, resulta óbvio, mas confirma a rigidez programática de que falámos: tudo no universo do realizador converge para a vontade de servir uma ideologia, sem complexos, nem medo à demagogia. A lição de Riefenstahl e até de Eisenstein configurava-se à pequenez do Salazarismo em especular prolongamento.

Chico é avisado que o “freguês da América” chegara, enquanto discutia futebol com outros taxistas. Vai buscá-lo e alegra-se por ver Luís com Mariazinha, não estando Vitorino presente, porque foi ter com a mãe. Chico fala do Benfica e diverte o casal de noivos, enquanto vemos imagens do Marquês de Pombal e dos Jerónimos, que visitam. Um *travelling* acompanha-os por trás, enquanto eles ajoelham e dão as mãos perante a imagem da Virgem Maria com o Menino num vitral: é uma união com o beneplácito religioso, nem outra coisa seria de esperar em tempo de apogeu do regime.



O filme termina com a visita de Vitorino à mãe: sempre os dois no plano, a caminharem por um jardim. A última imagem é com a câmara fixa e eles vistos por trás. Podendo à primeira vista parecer estranho porque é que o filme finaliza com

personagens secundárias, encontramos essa justificação nos diálogos. A mãe de Vitorino queixa-se de que está “velha para as andanças” de ter que se mudar para África em “quatro dias”. A resposta de Vitorino é a sùmula perfeita da mensagem do filme:

Vitorino: A mãe vai ver como gosta e como se dá bem. Nós, os portugueses, e o mar, somos tu cá, tu lá. E estar em África é como se estivéssemos na Beira ou no Alentejo.

Mãe: Isso dizes tu para me animares.

Vitorino: É verdade, mãe. Estar cá ou lá é tudo a mesma coisa.⁵⁷⁶

Esta porventura fastidiosa descrição, misto de sinopse e de análise formal pormenorizadas, possui, parece-nos, duas vantagens, para além de suprir a falta de informação sobre um filme quase desconhecido: mostra como Lopes Ribeiro submete a sua ficção (sobretudo aquela que designámos por propagandística) a rígidas directivas programáticas e salienta a necessidade de o pensarmos como um todo, não separando o documentário da sua extensão ficcional.

Sendo dois filmes de exaltação do regime, *A Revolução de Maio* e o *Feitiço do Império* abordam temas diferentes e complementares. O primeiro celebra os dez anos do regime em vigor, mostrando como a oposição não tinha argumentos válidos para o contestar, ou seja, qualquer tentativa de rebelião só poderia dever-se a uma insurreição, porque nada na realidade a justificava.⁵⁷⁷ A história de amor ajuda à transformação da personagem principal num ser mais sentimental e menos dogmático, mas o mais relevante no filme é mesmo o lado documental das obras e transformações que o Estado Novo operava no país mostradas em imagens. Era importante passar a mensagem do

⁵⁷⁶ *Idem*, p. 392.

⁵⁷⁷ Para João Mário Grilo, o filme é “disparatado e habilidoso. Disparatado, porque a intriga político-policial que lhe dá substância (...) está no limite do risível. Habilidade, porque Lopes Ribeiro e António Ferro inventam um recorte temporal para o filme com uma perturbante colagem à realidade e, ainda por cima, procurando, sistematicamente, reflectir essa realidade no interior do próprio filme, através da inclusão de uma série de sequências documentais.” GRILO, João Mário. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa, Livros Horizonte, 2006, p. 64.

desenvolvimento e da modernização para consubstanciar a mudança de mentalidade,⁵⁷⁸ que atinge até um operário (Fagulha), mas cujo percurso é exemplificado na evolução da personagem de César Valente. Esta transformação não constitui um acto de fé, mas aparece sustentada por números reais, embora manipuladores.⁵⁷⁹

Tendo *A Revolução de Maio* uma duração total de 133', é significativo que haja propaganda directa durante 22': 16,5% do filme é ocupado com louvores explícitos ao regime. E nesta contabilidade não se incluem os passeios de César Valente e Maria Clara por Sintra e Estoril, onde a paisagem e a arquitectura têm igualmente lugar de destaque, nem a “festa do trabalho” em Barcelos, igualmente muito ligada ao Estado Novo. Estamos a falar exclusivamente das estatísticas do INE (com uma duração de 8'30''), das obras no porto de Leixões (3'30'') e das comemorações do Ano X da Revolução Nacional em Braga e Lisboa (10'). A relevância que estas imagens propagandísticas têm no filme podem levar-nos a perguntar se este é um documentário sobre os dez anos do regime cimentado por uma ficção demonstrativa ou se é um filme de enredo ilustrado por um documentário.⁵⁸⁰ Afinal, o próprio Lopes Ribeiro disse,

⁵⁷⁸ Jorge Leitão Ramos defende que “não se prega propriamente uma ideologia, busca-se, antes, um processo de identificação que faça o espectador passar da dúvida ao entusiasmo por meio de reconhecimento de tal *evidência*, utilizando meios cinematográficos de certo apuro [desde logo a interligação entre reportagem e ficção, unificada pela ideia de verdade, mas também sábia organização dramática (...)]. A forma ideológica dessa *evidência* só chega no fim do caminho, no discurso de Salazar em Braga.” RAMOS in MEDINA (dir.), 2004: p. 338.

⁵⁷⁹ Este filme, de acordo com Patrícia Vieira, revela a coexistência de duas visões divergentes acerca da função e objectivos da propaganda no Estado Novo, visões essas reveladoras de diferentes concepções sobre o fenómeno artístico: “por um lado, a obra adere à noção salazarista da verdade como óbvia, servindo a arte propagandística para informar e educar a população ao difundir esta verdade, identificada com os princípios que regem o estadonovismo. (...) Por outro lado, o filme adopta o conceito de arte defendido por António Ferro, de acordo com o qual as obras artísticas são mais verdadeiras do que o mundo real, na medida em que engendram um modelo a ser imitado pela existência concreta. As grandiosas manifestações em favor do governo e as saudações entusiastas de Salazar pela multidão representadas através de imagens documentais formam um ideal artístico a ser seguido pelos portugueses.” VIEIRA, 2011: p. 46.

⁵⁸⁰ Como referimos na introdução, *A Revolução de Maio* foi remontada pelo próprio Lopes Ribeiro para distribuição no mercado brasileiro com uma duração de apenas 41'. O enredo é explicado através de intertítulos, porque praticamente desaparece, sendo esta versão constituída essencialmente pelo passeio dos protagonistas por Lisboa e arredores, pela “festa do trabalho” em Barcelos e pelas comemorações do Ano X da Revolução. Para fazer o pleno do lado propagandístico, só faltou a sequência das estatísticas e a construção do porto de Leixões.

como vimos, que queria servir Salazar e a sua propaganda.⁵⁸¹ O problema é que não o fez da maneira subtil que Goebbels advoga, o que resultou na evidência de este filme não ter perdurado na memória colectiva, ao contrário das comédias escapistas de que falaremos mais adiante. A maneira impositiva como toda esta propaganda entra pela ficção adentro, cortando inclusivamente a *suspension of disbelief*,⁵⁸² muito possivelmente terá sido sentida pelos espectadores da época, porque João Bénard da Costa diz que o acolhimento ao filme foi “discreto, para dizer o mínimo”⁵⁸³ e acrescenta que nunca mais houve um outro filme deste género.

Por sua vez, o *Feitiço do Império* mostra um outro lado muito importante para o Estado Novo, ou seja, a relação com as colónias. Assumindo algumas diferenças delas com a metrópole, tenta passar-se a imagem de *duas faces da mesma moeda*, exemplificada na conversa final de Vitorino com a mãe. Portugal era bastante maior que as suas fronteiras continentais,⁵⁸⁴ mas a *portugalidade* passava por algo que nunca podia apagar-se de quem lá tinha nascido. Por muitos méritos que as outras culturas tivessem (e a comparação neste filme faz-se essencialmente com a americana), a portuguesa era única e constituía um factor de união entre todos os seus habitantes, como se demonstra no facto de Luís ficar com Mariazinha⁵⁸⁵ em detrimento de Fay. O “orgulhosamente sós” era sinónimo disso mesmo, da exaltação assumida da unicidade. Por outro lado, esta imagem de unificação da mentalidade de um país disperso por mais do que um

⁵⁸¹ Cf. nota 501 na p. 331.

⁵⁸² Termo criado em 1817 pelo poeta e filósofo Samuel Taylor Coleridge, aquando da publicação do seu livro *Biographia literaria*, que serve para descrever a aceitação temporária que um leitor/espectador faz, a bem de uma melhor apreciação da obra, de que as personagens e os acontecimentos que está a ler/ver são plausíveis, por mais incríveis que sejam.

In <https://notes.utk.edu/Bio/greenberg.nsf/0/aa819a734ce9d34585256e0e00717ab4>.

⁵⁸³ COSTA, 1991: p. 65.

⁵⁸⁴ Segundo João Mário Grilo, o filme apontava “o caminho do Império e do «Ultramar» como a grande oportunidade para o povo português perceber a grandeza do seu país e do seu território, bem longe das convulsões europeias.” No entanto, acrescenta ele, esta “*inflexão colonial*, isto é o reforço da posição portuguesa em África” era em última instância “uma justificação da neutralidade da política externa portuguesa em tão perturbado momento.” GRILO, 2006: p. 67.

⁵⁸⁵ De notar que, em ambos os filmes, a personagem principal feminina se chama “Maria”, nome que é igualmente um símbolo da portugalidade e comum a quase todas as mulheres portuguesas desta altura.

continente resultava importante para servir de contraponto aos problemas que outras metrópoles iam tendo com as suas colónias, especialmente em tempos de pleno conflito à escala mundial. No entanto, segundo Bénard da Costa e à semelhança de *A Revolução de Maio*, também teve uma “fraca resposta do público”,⁵⁸⁶ apesar de ter sido uma das mais caras produções do cinema português (“custou 4000 contos, quase tanto como o que seis anos mais tarde custou Camões”).⁵⁸⁷

Em relação a *A Revolução de Maio*, Luís de Pina não é bem da mesma opinião que Bénard da Costa, porque afirma que o filme teve “relativo êxito de público”,⁵⁸⁸ o que não impediu o desinteresse subsequente das salas e do próprio SNI, tornando-o “uma espécie de filme «maldito» do regime, vindo da época áurea de António Ferro, que a partir de certo momento não convém evocar”,⁵⁸⁹ como se comprova pelo facto de entre 1958 e 1974 nunca ter merecido honras de exibição em retrospectivas do cinema português da Cinemateca Nacional.⁵⁹⁰

Sendo muito difícil ter números exactos de espectadores dos filmes nesta altura, concordamos com a proposta de Paulo Cunha de contabilizar o número de semanas em exibição como medidor mais rigoroso para eventual aferição do sucesso ou não de um filme.⁵⁹¹ Se levarmos em linha de conta este método,⁵⁹² podemos verificar que estes dois filmes de ficção mais marcadamente propagandísticos foram à época, no mínimo, tão bem sucedidos quanto as comédias portuguesas hoje consideradas mais famosas: *A*

⁵⁸⁶ *Idem*, p. 94.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ PINA, 1986: p. 81.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ CUNHA, Paulo. *Audiência de Cinema em Portugal* - hipótese de trabalho. Comunicação apresentada no II Encontro de Jovens Investigadores do CEIS20. Coimbra, 12 de Março de 2010.

⁵⁹² Fizemos o nosso próprio quadro com as longas-metragens ficcionais analisadas, que, para mais fácil consulta, colocámos no Anexo D, para o qual remetemos a partir daqui sempre que referirmos as semanas em exibição dos filmes. Fonte: *Diário de Notícias*.

Revolução de Maio esteve nove semanas em exibição,⁵⁹³ “um grande triunfo”,⁵⁹⁴ segundo a publicidade da época, e o *Feitiço do Império* sete semanas,⁵⁹⁵ enquanto *O Pai Tirano* esteve também sete semanas em cartaz⁵⁹⁶ (mais uma nas salas de reposição), mas *O Pátio das Cantigas* somente quatro.⁵⁹⁷ Urge acrescentar um pormenor nada despidendo: segundo a publicidade no *Diário de Notícias*, *A Revolução de Maio* tinha sido visto até 5 de Julho de 1937 por 47.380 pessoas,⁵⁹⁸ o que configura uma informação raríssima de encontrar naquela altura. A publicitação do número exacto de espectadores do “único filme português aplaudido entusiasticamente todas as noites”,⁵⁹⁹ possivelmente até exagerado como esta frase, só pode dever-se ao facto de este ter sido um filme muito importante para a propaganda do regime naquela altura.

1.3. O Pátio das comédias ou a aparente alienação da realidade (e da propaganda)

Depois de tratarmos dos filmes mais vincadamente propagandísticos, iremos agora debruçar-nos sobre as comédias escapistas feitas durante a II Guerra Mundial, filmes “para rir”⁶⁰⁰ como referia o cartaz de *O Pai Tirano*. Curiosamente, António Ferro era um acérrimo crítico deste género cinematográfico, chegando mesmo a afirmar que

⁵⁹³ Entre 6 de Junho e 18 de Julho de 1937 no Tivoli, e posteriormente “para que as classes menos abastadas possam apreciar a colossal produção cinematográfica” (*D.N.* Ano 73, nº 25.665, 19-7-1937, p. 3) até 8 de Agosto no Condes.

⁵⁹⁴ In *D.N.* Ano 73, nº 25.679, 2-8-1937, p. 3.

⁵⁹⁵ Entre 23 de Maio e 11 de Julho de 1940 só no Éden, porque não fez carreira nas salas de reposição (Capitório, Paris, Lys), onde os preços dos bilhetes eram mais baratos e a lotação das salas menor.

⁵⁹⁶ Entre 19 de Setembro e 6 de Novembro de 1941 no Éden.

⁵⁹⁷ Entre 23 de Janeiro e 19 de Fevereiro de 1942 no Éden.

⁵⁹⁸ In *D.N.* Ano 73, nº 25.651, 5-7-1937, p. 3.

⁵⁹⁹ *Ibidem.*

⁶⁰⁰ MATOS-CRUZ in MATOS-CRUZ (org.), 1983: p. 190.

eram o “cancro do cinema português”,⁶⁰¹ porque não precisavam sequer “de ter pornografia para serem grosseiros, reles e vulgares.”⁶⁰² Não obstante esta opinião, por debaixo desta capa de divertimento e frivolidade, tentaremos ver como é que *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1941) e *A Vizinha do Lado* (1945) reflectem a ideologia do regime,⁶⁰³ nomeadamente a opção de neutralidade de Portugal no conflito mundial. Sendo filmes muito mais acessíveis e de conhecimento generalizado, optámos por não fazer uma análise tão pormenorizada de cada cena como a que efectuámos até aqui, dado que, para além da questão da maior visibilidade destes filmes, essa análise faz mais sentido em documentários da época, com a constante presença das figuras cimeiras do regime, e em longas-metragens de ficção que assumem declaradamente o lado propagandístico, do que em comédias em que esse aspecto não é a sua base estruturante e em que cada cena não tem necessariamente uma leitura política imediata.

O esqueleto de cada um dos filmes é muito semelhante: comédia de enganos, com diversos trocadilhos que lhe dão o toque de humor, histórias de amor com as habituais complicações que terminam sempre bem e, talvez o mais relevante para esta tese, um microcosmos social, balizado em termos espaciais, que se coadunava tanto com o objectivo de cada filme (“fazer rir”) como com o espírito que o Estado Novo queria incutir nas pessoas naquela altura conturbada da história mundial, ou seja, uma certa alienação que garantisse igualmente a própria sobrevivência do regime: o pátio do Evaristo, a pensão ou o Grandela de *O Pai Tirano*, e ainda o prédio de *A Vizinha do Lado* constituem-se em *oásis* de isolamento e de diversão, em relação a um mundo conturbado, no *jardim à beira-mar plantado*.

⁶⁰¹ FERRO, 1950: p. 64.

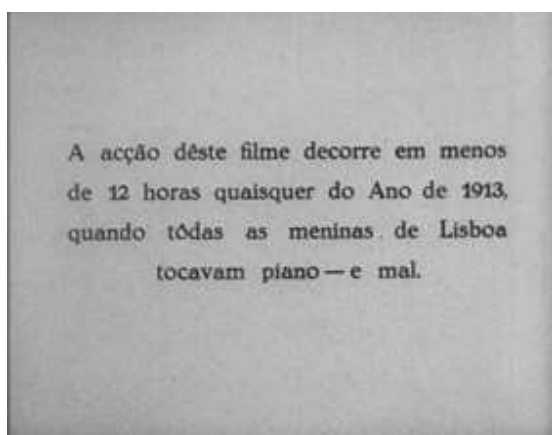
⁶⁰² *Idem*, p. 65.

⁶⁰³ Paulo Jorge Granja considera que era a comédia à portuguesa “que melhor veiculava, no cinema, os sentimentos e costumes das classes sociais em que assentava o Estado Novo”, ou seja, a pequena e média burguesia urbana [GRANJA in TORGAL (coord.), 2001: p. 196]. O que se pretendia era “ocultar as realidades sócio-económicas mais incómodas para o regime, colocando o espectador ‘fora do mundo’. Daí a ausência de outros grupos sociais que não os pertencentes à burguesia citadina, como seja o proletariado industrial, os marginais ou os mendigos.” *Idem*, p. 199.

Numa brevíssima sinopse introdutória, poderemos dizer que *O Pai Tirano* é a história de um grupo de teatro amador, cujos membros trabalham juntos na mesma loja (armazéns do Grandela), que leva à cena uma peça que vai ajudar, num trajecto recheado de equívocos, um deles na sua relação com a mulher amada: Chico quer conquistar Tatão, uma empregada de perfumaria na mesma zona, rapariga moderna e cinéfila, mas tem Gracinha, que faz igualmente parte do grupo, apaixonada por ele. O teatro funciona como metáfora e espelho da acção, insistindo-se nos disfarces e nas trocas de papéis como motores essenciais para o final feliz.

Por sua vez, *O Pátio das Cantigas* é a história de um grupo de vizinhos que habitam no mesmo pátio. Evaristo e Narciso querem ambos conquistar Rosa, mas enquanto aquele tem mau feitio, este tem problemas com a bebida. Celeste, a filha de Evaristo, está apaixonada pelo galã Carlos, guitarrista, e acompanhante de Amália, que canta fado. Esta é irmã de Susana, tímida mas também apaixonada por Carlos, cujo irmão, Alfredo, igualmente discreto, gosta é de Amália, e trabalha com João Magrinho na loja de Evaristo. Num pátio em festa pelos santos populares, todas as peripécias aparecem encenadas com idêntica ligeireza, desta vez insistindo-se na construção de uma metonímia do país (ir)real, em forma de microcosmos popular. Curiosamente, embora não trate de teatro, *O Pátio das Cantigas* trata o espaço de forma infinitamente mais teatral do que *O Pai Tirano*, num proscénio de que raramente se sai.

Finalmente, *A Vizinha do Lado* passa-se em apenas 12 horas do ano de 1913 (tal como é referido logo na abertura do filme) num prédio de Lisboa. Este filme é diferente dos dois anteriores, porque é a adaptação de uma peça de



teatro de André Brun (a cuja memória é aliás dedicado) e não um argumento original. Plácido, um professor de Moral da “província” vem a Lisboa visitar o sobrinho, porque na capital segundo o próprio “anda lá uma depravação de todos os diabos”. Eduardo, o sobrinho, era suposto ter vindo para Lisboa para “seguir os estudos” de Medicina e começou a “seguir as mulheres”, como ele diz a Jerónimo, o porteiro do prédio. As contradições morais levam a encontros e desencontros numa exposta teatralização do espaço, de novo numa Lisboa idealizada, convenientemente colocada num passado apaziguante.

Uma das principais diferenças destas comédias em relação aos filmes propagandísticos anteriores é o espírito de comunidade que existe naquelas em contraponto com a história mais individual nestes. Tanto assim que, se n’ *A Revolução de Maio* e no *Feitiço do Império* a tónica está muito concentrada nos protagonistas César Valente e Luís, respectivamente, nas comédias o foco é mais disperso, perante a multiplicidade de personagens e os pares que se constituem e se desfazem: n’ *O Pai Tirano*, temos Artur/Tatão, Tatão/Chico, Chico/Gracinha e Gracinha/Santana, n’ *O Pátio das Cantigas*, Narciso/Rosa, Rufino/Maria Clara, Alfredo/Amália, Carlos/Susana e João Magrinho/Celeste, e n’ *A Vizinha do Lado*, Isabel/Eduardo, Eduardo/Mariana e Plácido/Adelaide. Este sentido de comunidade e de vivência em conjunto proporciona uma maior interacção entre as personagens, permitindo tirar um maior partido de efeitos humorísticos e dispersando a identificação do espectador com determinada personagem central. Por outro lado, e como o *happy end* se verifica sempre, há aqui igualmente uma visão coesa da comunidade que consegue gerir e ultrapassar as diferentes idiossincrasias individuais. As personagens *derrotadas* só o são no campo amoroso e, ou conseguem superar o trauma (Evaristo n’ *O Pátio das Cantigas* e Isabel n’ *A Vizinha do Lado*), ou então saem de cena sem muito *ruído* (Artur n’ *O Pai Tirano*): nunca há grandes

tragédias nem situações inultrapassáveis nestes filmes, o que cumpria a dupla função de não angustiar o espectador em tempos conturbados (consonante igualmente com o género “comédia” que evitava cenas dilacerantes), e também de mostrar que num ambiente familiar tudo se conseguia superar sem grandes dilemas, numa sinédoque para aquilo que se pretendia no país, em que os “brandos costumes” (expressão do próprio Salazar)⁶⁰⁴ eram tácita lei.

Este tom familiar manifesta-se de outra maneira, nomeadamente logo no



genérico inicial de *O Pai Tirano*, com a maioria das personagens a ter o nome do próprio actor: ‘Mestre’ Santana – Vasco Santana, Chico – Francisco Ribeiro / Ribeirinho, Lopes – Barroso Lopes, Seixas – Seixas Pereira, Gracinha – Graça Maria,

Machado – Armindo Machado, Artur – Arthur Duarte, D. Emília – Emília de Oliveira, Prata – Joaquim Prata, Laura – Laura Alves e Teresa – Teresa Gomes. Segundo Luís de Pina, “tudo isso revela o ar de camaradagem e boa compreensão em que foi rodado o filme. Há por ali um ar de família, um ar de quem goza muito com o que está a fazer.”⁶⁰⁵ Outro aspecto não despendendo para o tratarmos neste projecto é o facto de esta ser a “primeira Produção António Lopes Ribeiro”, tal como se lê logo no início do genérico. Matos-Cruz refere igualmente o seguinte:

⁶⁰⁴ DIAS, Eduardo Mayone. “A novelística das guerras coloniais portuguesas” in RAMOS, Luís A. de Oliveira; RIBEIRO, Jorge Martins; POLÓNIA, Amélia. *Estudo em Homenagem a João Francisco Marques*, vol. I. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 388. A expressão completa será “país de costumes brandos e de hábitos morigerados”. Citada por Baptista-Bastos in http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=2646372&seccao=Baptista%20Bastos&tag=Opini%C3o%20-%20Em%20Foco&page=-1 (4 de Julho de 2012).

⁶⁰⁵ PINA, Luís de. *Filme*, nº 27, Junho 1961 citado em MATOS-CRUZ (org.), 1983: p. 144.

Para António Lopes Ribeiro, era também o sonho de levar por diante, em Portugal, uma produção contínua que, aproveitando os naturais efeitos do conflito – em termos de indústria e expansão – sobre o cinema internacional, desse uma justa oportunidade à nossa modesta expressão, servindo e apelando para os gostos do público, através de obras cómicas ou dramáticas.⁶⁰⁶

Todos estes factores contribuíram para que o ambiente familiar fosse completamente assumido e perceptível para o espectador. Por outro lado, a produção mais regular de filmes, com a consequente repetição dos rostos no ecrã, permitia ao público, e não só da capital, um conhecimento mais aprofundado dos actores e consequentemente a criação de uma expectativa sobre a caracterização de determinada personagem que encarnassem. Claro que a maior parte deles já vinha do teatro, não sendo portanto perfeitos desconhecidos, mas essa cumplicidade com o actor irá ajudar o público a aceitar melhor determinados comportamentos e, em certos casos, a *absolver* a personagem (por exemplo, o facto de Saraiva n' *A Vizinha do Lado* ser interpretado por António Silva faz toda a diferença, como veremos mais adiante).

Por outro lado, o espaço é de particular relevância nos três filmes. *O Pai Tirano* acaba por ser um pouco mais diversificado, mas nos outros dois a acção passa-se essencialmente num único *décor*: o pátio n' *O Pátio das Cantigas* e o prédio de *A Vizinha do Lado*. N' *O Pai Tirano* temos quatro espaços fundamentais: a zona das lojas onde quase todos trabalham (Chiado), a casa de hóspedes, a casa senhorial e o teatro onde a peça é representada. Cada um destes locais interage com as diversas personagens e condiciona a sua própria acção, mas o que é mais relevante para este caso é que constituem espaços em que estão em grupo: há pouca (ou nenhuma) privacidade para as personagens, já que há sempre alguém a sair ou entrar de cena, mesmo nas casas particulares, o que realça o espírito comunitário.

⁶⁰⁶ MATOS-CRUZ in *idem*, p. 190.

N' *O Pai Tirano*, apesar da diversificação espacial, o lado comunitário encontra-se dado pelo grupo de teatro que acaba por ser determinante para o próprio enredo: com efeito, o grupo teatral está presente nos quatro principais cenários e representa em cada um deles a peça cujo título também dá nome ao filme. Denominado de os “Grandelinhas”, cada um dos seus elementos vai ensaiando o seu papel enquanto estão a trabalhar no Grandela, alguns deles perante os clientes e outros até serem vistos pelo supervisor. Na casa da madrinha de Tatão, é o ensaio de Santana e Chico no quarto deste que induz os restantes hóspedes a tomarem a peça por verdadeira, ficando a pensar



No Grandela



Na casa da madrinha de Tatão



Na casa senhorial



No teatro

que Chico é rico. Na casa senhorial, representam-na para tentar verificar se Tatão está mais interessada no dinheiro de Chico. Finalmente, no teatro, é a própria representação

que desfaz a representação anterior (ou seja, Chico é actor e não filho de milionários), mas mesmo assim permite que o casal Chico/Tatão se volte a unir e se forme um outro (Santana/Gracinha). Consequentemente, em cada um dos locais a representação do grupo teatral tem efeitos diferentes na própria narrativa do filme, quase como se ela própria se constituísse como uma personagem que influencia as outras. O teatro dentro do teatro, dentro do cinema, forma uma espécie de sucessão de caixas chinesas (ou bonecas russas) que complexifica a estrutura fílmica, iludindo a simplicidade aparente das personagens e situações estereotipadas.

N' *O Pátio das Cantigas*, passado essencialmente num único espaço, o espírito comunitário é manifestado de diversas formas. Quando Narciso chega bêbado ao pátio, é o vizinho Engenhocas que telefona a Rufino Fino, filho de Narciso, para o avisar e que desce o “elevador luminoso” para ajudar Narciso a chegar à porta de casa. O mesmo Engenhocas testa os seus equipamentos electrónicos de comunicação com os vizinhos: Rufino Fino na leitaria e D. Rosa na praça. E providencia (ou tenta providenciar)⁶⁰⁷ música para todo o pátio através do seu gramofone. Por outro lado, é Evaristo quem



anuncia publicamente que emprestou os 15 contos a Carlos (porque este sendo guitarrista lhe prometeu fazer uma tournée ao Brasil com a sua filha Celeste),

⁶⁰⁷ A falha das gerigonças de Engenhocas serve de pretexto para introduzir uma das personagens mais bizarras do filme, o Boris do Nove, interpretado por Eliezer Kamenesky, poeta menor prefaciado por Fernando Pessoa.

esclarecendo assim a confusão que o levou à cadeia, o que, apesar de ser de uma maneira interesseira, vai contra a ideia inicial de que, como diz um dos moradores do pátio no começo do filme, ele e Celeste “não dão muita confiança aos vizinhos.” Afinal, a placa onomástica que se vê logo no princípio diz “Pátio do Evaristo”. É o pátio que une todas estas personagens e as estimula a relacionarem-se entre si.

Finalmente, n’ *A Vizinha do Lado*, é igualmente o espaço físico, o próprio prédio, que ajuda a estabelecer a proximidade entre as personagens, já que muita da sua



interacção acontece nas escadas e nos patamares. Eduardo, Saraiva e Jerónimo compreendem e são solidários com as opções dos dois primeiros relativamente a mulheres. Jerónimo, no seu papel de “guarda-portão” é conivente com eles ao

tentar impedir que a carta da francesa chegue a casa de Saraiva, para não despertar os ciúmes da mulher, e ao tentar afastar o tio Plácido do andar onde Eduardo mora, depois de este lhe ter contado que se a família descobrisse o que ele andava a fazer por Lisboa o deserdava. Outro exemplo é o facto de Saraiva, logo que conhece Plácido, lhe propor um itinerário de visita a Lisboa, sentados ambos à porta de entrada do prédio. Mais do que um local de passagem, as escadas e os patamares com a sua largura desmesurada funcionam como o elo de ligação entre as personagens, sendo praticamente extensões das próprias casas: para além de ser o local onde Carlos e Mariana se vêem



pela primeira vez, é aí que Saraiva conta as suas aventuras, que Carlos confia a

Jerónimo os problemas da sua relação com Isabel e onde há os pedidos de casamento finais.

A essa dinâmica comunitária não é alheio o facto de se tratar de *comédias*, já que ela não existe, por exemplo, nos dois filmes propagandísticos que analisámos anteriormente. Entre os vizinhos Sr. Barata e o duo Maria Clara e sua mãe n' *A Revolução de Maio*, há um mundo de diferenças que nem o facto de haver interesse amoroso de uma personagem pela outra consegue esbater. E muito menos isto se passa no *Feitiço do Império*, onde o próprio enredo não inclui relações de vizinhança ou sequer proximidade física entre as personagens. A comédia pressupõe, assim, relações entre as personagens, das quais resultam posteriormente situações destinadas a fazer rir o espectador, o que é mais propenso ao desenvolvimento do espírito comunitário.

A comunidade resolvia os seus próprios problemas sem precisar de recorrer especialmente à autoridade e daí se compreende o retrato da polícia nestes filmes.⁶⁰⁸ N' *O Pai Tirano*, um único(!) polícia consegue levar todo o grupo teatral para a esquadra na cena final do filme,⁶⁰⁹ pretexto para o “presos para toda a vida” entre Chico e Tatão. N' *O Pátio das Cantigas*, quando há uma cena de pancadaria entre diversas personagens, é Rufino Fino quem *prende* Evaristo na gaiola das galinhas.⁶¹⁰ E n' *A Vizinha do Lado*, o agente da polícia exprime a sua satisfação por tudo se ter resolvido sem a sua intervenção e acrescenta que só lá tinha ido depois de saber que era uma

⁶⁰⁸ Na sua tese de doutoramento, Frederico Lopes elenca as diferentes representações da polícia consoante o nível de cumplicidade dos realizadores com o regime e defende que “a imagem da polícia, construída pelos filmes portugueses durante o Estado Novo, esclarece as relações dos cineastas portugueses com o regime autoritário de Salazar e agiu na mente dos espectadores.” LOPES, Frederico. *Cinema Português e o Estado Novo – Os cineastas portugueses e a imagem da polícia*. Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2003, p. 12.

⁶⁰⁹ Esta ida para a esquadra é uma marcha carnavalesca e vem na sequência da prisão de Vasco Santana n' *A Canção de Lisboa*, “a matriz para todo o género da comédia portuguesa posterior, um tipo cinematográfico que Luís de Pina considera uma tendência original do cinema nacional.” RIBEIRO, Carla Patrícia Silva. “O «heróico cinema português»: 1930-1950” in *História - Revista da FLUP*, IV Série, vol. 1. Porto, 2011, p. 210.

⁶¹⁰ Naturalmente que, para resolver a questão do roubo dos 15 contos, é necessária a intervenção policial, mas sempre feita com toda a lisura, sem recurso a violência e aceite pacificamente por todas as personagens.

questão de “ovos mexidos entre senhoras”.⁶¹¹ A polícia, quando aparece, é sempre como uma personagem secundária e o uso da força nunca se revela necessário.⁶¹²

Ainda falando das personagens, a felicidade é uma característica comum a todas elas.⁶¹³ Tendo ou não par amoroso, e a maioria acaba mesmo por não ficar sozinha, há um ar de satisfação e gratificação que perpassa por todos estes filmes, de tal maneira que não há nenhuma que possamos considerar como uma personagem infeliz. Em termos morais, mesmo aquelas que têm comportamentos mais ou menos questionáveis (Chico n’ *O Pai Tirano*, Carlos n’ *O Pátio das Cantigas*, Saraiva e Plácido n’ *A Vizinha do Lado*) em relação ao sexo oposto, terminam os respectivos filmes em vias de casar ou reconciliados com a mulher amada. Destas personagens, Chico é a menos criticável, mas, embora esteja apaixonado por Tatão, percebe-se que deixou Gracinha alimentar o amor por ele (Santana diz-lhe que no teatro ele continua a ser namorado de Gracinha, para que esta não se vá embora e não estrague a peça). Carlos (cujo apelido é Bonito!) é o clássico *playboy*, bem-parecido e conquistador, que utiliza o seu charme para diversas personagens femininas (Celeste, Amália) até se fixar na menos expansiva, mais tradicional e cândida de todas (Susana).⁶¹⁴ Saraiva é de todos o que tem o

⁶¹¹ Segundo Frederico Lopes, esta presença de um polícia fraco não ridiculariza a instituição policial como um todo, mas apenas aquele polícia em particular. (LOPES, 2003: p. 182.) O efeito de comicidade é obtido por o polícia corresponder à vontade de D. Adelaide em termos físicos (“de pêra”), mas não em termos de atitude (“mal-encarado; homem que meta respeito!”).

⁶¹² Frederico Lopes refere que, a partir de *A Revolução de Maio* (1937), “se desenhou com muita clareza uma imagem extremamente favorável da polícia, uma imagem cuidadosamente pensada pelo próprio António Ferro e Lopes Ribeiro.” *Idem*, p. 249.

⁶¹³ Há igualmente nas comédias de Lopes Ribeiro uma influência de Frank Capra, que por razões evidentes não desenvolveremos, nomeadamente das personagens bondosas inseridas num universo desordenado: *Mr. Deeds Goes to Town / Doido com Juízo* (1936) e *You Can’t Take It With You / Não o Levarás Contigo* (1938).

⁶¹⁴ Como assinalou Mário Jorge Torres, todas as personagens de *O Pátio das Cantigas* têm um valor alegórico que lhes é dado pelos nomes: “dans le film de 1941, leurs noms représentent souvent des qualités, des défauts, ou des caractéristiques non individualisées, étymologiques ou autres, procédant (...) de l’allégorie ou plutôt de la parodie allégorique (...): Amália est la fille qui fait de l’amour son image de marque; Carlos Bonito est le *playboy*, beau garçon et inconstant ; son sage et pacifique frère, Alfredo, a un nom d’origine germanique, signifiant noble paix ; Susana, la sœur cadette d’Amália, représente la chasteté de tradition biblique : de l’hébreu *Chochana*, « lys » ; Madame Rosa vend des fleurs au marché central (...) ; Rufino Fino (...) est le personnage mince et fragile ; Celeste joue l’ingénue un peu sottie et illettrée ; le maigre amoureux secret de Celeste s’appelle João Magrinho ; le fanfaron père de Celeste, qui se croit supérieur à ses voisins, est Evaristo : du grec *Euarestos*, « qui plaît, agréable » ; Maria da Graça,

comportamento mais reprovável, já que sendo casado tem diversas amantes, embora seja curioso notar o facto de serem estrangeiras (sabemos por ele de uma espanhola e uma francesa) e a própria mulher saber dos seus casos, o que no limite pode ser lido de duas maneiras: não se engana uma esposa portuguesa sem esta saber e é uma estrangeira, e não uma portuguesa, a causa dessa leviandade. No entanto, este comportamento questionável é amenizado pelo facto de Saraiva ser interpretado por António Silva, um *character actor* bem conhecido do público que confere à personagem um tom jocoso e desculpabilizante, gozando de benevolência aos olhos do público, o que possivelmente não aconteceria com outro actor, porque uma personagem de António Silva nunca poderia ser somente negativa. Por último, a Plácido aplica-se o provérbio *vícios privados, públicas virtudes*, um professor de Moral, “velho solteirão” à procura de “uma aventura sem consequências” com Isabel, nas palavras do próprio, mas que reencontra o seu amor de adolescente chegando ao casamento. De notar, obviamente, que estes comportamentos mais promíscuos só podem partir das personagens masculinas, já que na concepção do Estado Novo seria impensável que uma mulher adoptasse uma atitude assim tão *leviana*, ainda que numa comédia.

Vale a pena igualmente prestar atenção ao comportamento das personagens femininas. Em todos os filmes, a maior parte delas trabalha e tem uma vida relativamente independente dos homens, mas tendo sempre como objectivo último o casamento. N’ *O Pai Tirano*, Tatão trabalha numa perfumaria, mas o sonho é casar com um homem de alguma importância. Segundo o que a própria diz no início do filme, prefere Artur porque “tem outras aspirações”, enquanto Chico é apenas “caixeiro do Grandela”. Uma sua colega refere a Artur que “as mulheres preferem os homens

la fille de Madame Rosa, venue du Brésil, exhibe une grâce *tropicaliste* et sophistiquée ; Boris do Nove (évident jeu de mots avec Boris Godounov) est le russe blanc immigré.” TORRES, Mário Jorge. “Manoel de Oliveira: de Douro à A Caixa – pour un Naturalisme antinaturaliste” in BASÍLIO, Kelly (org.). *Act 21 – Naturalismo(s)*. Ribeirão, Edições Humus, 2011, pp. 94-95.

decididos como o senhor. O Chico não tem *sex appeal*.” No entanto, o comportamento de Tatão altera-se quando julga que Chico é um herdeiro rico, o que seria uma crítica ao calculismo feminino (a determinada altura, Santana diz que a Chico que ela só quer o dinheiro dele), se Tatão não continuasse a mostrar interesse nele, mesmo depois de o suposto pai o ter deserdado, interesse esse manifestado na conversa na rua entre os dois com os cartazes nas paredes por trás.⁶¹⁵ No entanto, aceita o convite de Artur para ir ao teatro e, percebendo aí que fora enganada por Chico, aparentemente decide-se por aquele. Quando Artur comete o erro crasso de se tentar desembaraçar da empregada, Laura (que a madrinha tinha mandado para os acompanhar quando saíram a meio da peça), Tatão fica a perceber as suas verdadeiras intenções e, disfarçadamente, volta para o teatro para ver o final da peça, acabando por se reconciliar com Chico. A independência profissional de Tatão não a faz perder o objectivo do casamento, nem modificar o seu ideal masculino. As restantes jovens, Gracinha, Amélia, Laura, são todas relativamente independentes em termos profissionais, mas também nenhuma delas descarta a possibilidade do matrimónio, ficando Gracinha com Santana no final.

N’ *O Pátio das Cantigas*, Rosa é florista na praça da Ribeira, a filha, Maria da Graça, tem uma carreira musical no Brasil, Amália é cantora em Portugal, e só Susana e Celeste aparentemente não trabalham fora de casa, embora se presuma que a primeira o faça em casa, pois vemo-la a costurar a determinada altura. No entanto, no final todas cumprem o objectivo matrimonial, ficando com os respectivos noivos, numa conversão total ao ideal feminino desejado pelo regime.

Finalmente, n’ *A Vizinha do Lado*, com a acção situada na segunda década do século passado, o retrato é mais tradicional, com Mariana a ser a típica donzela que fica em casa à espera de um noivo e Isabel uma mulher algo leviana, trabalhando como

⁶¹⁵ Desenvolveremos a relevância destes cartazes mais adiante (cf. p. 393).

artista num teatro. Ou seja, não há nenhuma mulher independente com um trabalho *normal*, tal como nos filmes anteriores. Mas também aqui o final premeia a que é mais conforme aos costumes, já que é Mariana que fica com Eduardo. Este filme é baseado, como vimos, numa peça do tempo da I República e portanto é aquele onde as personagens mais se afastam dos valores *positivos* que se queriam cultivar nos anos 40 durante a guerra na Europa.

Os retratos femininos acabam por se coadunar com a imagem da mulher no Estado Novo: a uma certa emancipação motivada pelos novos tempos que se verificavam a nível mundial (durante as guerras mundiais, as mulheres tiveram que ir trabalhar nas fábricas para sustentar a máquina bélica e suprir a falta de mão-de-obra masculina), permanecia ainda assim uma atenção muito grande prestada à constituição da família e ao papel central da mulher enquanto mãe e elemento de um casal,⁶¹⁶ tal como defendia o próprio Salazar.⁶¹⁷

Este microcosmos narrativo, onde tudo se passa quase no mesmo sítio, é uma metáfora de Portugal como país neutro na II Guerra Mundial e também de um “orgulhosamente sós”, *avant la lettre*, (já que a expressão de Salazar, referindo-se à posição portuguesa na guerra colonial, é de 1965), que se tornou característico do salazarismo: não se tornava necessária nenhuma influência do exterior para dirigir a nossa vida interna.

⁶¹⁶ Segundo Paulo Jorge Granja, o regime considerava o casamento um “elemento privilegiado de integração e de reprodução da ordem social, na medida que possibilita a reprodução e o reforço das relações de obediência e protecções mútuas entre os elementos da sociedade.” GRANJA in TORRALBA (coord.), 2001: p. 232.

⁶¹⁷ Cf. pp. 282-283.

Além disso, mesmo estes filmes têm mensagens mais ou menos veladas a favor do Estado Novo e da sua ideologia: a mais explícita de todas, e que ficou mais famosa, aparece n' *O Pátio das Cantigas*, quando Narciso leva as crianças para o armazém e lhes diz “podem estar sossegadinhos que aqui não lhes acontece mal nenhum”. A câmara faz uma panorâmica para cima e o espaço alegórico onde elas estão tem uma tabuleta a dizer “Salazar”. De igual modo, graças a Salazar, os portugueses puderam ficar *sossegadinhos* naqueles tempos conturbados de guerra mundial.



Também n' *O Pai Tirano*, uma das personagens secundárias, o Sr. Prata, hóspede da casa de D. Emília, diz para Chico, num tom depreciativo para ele próprio, “o trabalho é bom para o preto”, uma expressão reveladora do estatuto colonial do país. Por outro lado, a alteração do papel da mulher, a sua maior emancipação, mas sem nunca desprezar a constituição do núcleo familiar, aparece apresentada num momento inspirado neste mesmo filme. Chico e Tatão conversam rua fora e esta diz-lhe:

Tu devias ser um rapaz de hoje. Gostares de cinema, andares sem chapéu, ires aos Domingos à praia. Nós, raparigas, já não somos as mesmas. Trabalhamos como vocês, somos independentes, fazemos ginástica, nós hoje queremos a vida de outra maneira.

Por trás deles, vemos um cartaz do filme *Raparigas de Hoje*. Vão caminhando e Chico contra-argumenta:



Que pena nós dois não termos vivido nesse tempo. (...) Não andavas na rua, com as pernas à mostra. Eu tinha menos ciúmes. (...) Na praia, não mostravas aos outros aquilo que me devias mostrar só a mim.

E temos um cartaz da peça *Lisboa 1900* atrás deles.

Finalmente, n' *A Vizinha do Lado*, Plácido é professor de Moral e autor do livro “Os Deveres do Homem como Chefe de Família” que, embora a acção se desenrole em 1913, não deixam de permanecer actuais, dado o peso da família na estrutura do social do Estado Novo. O que está errado e dá o tom cómico à personagem é o seu comportamento contrário às regras do livro que escreveu, mas mesmo ele acaba o filme tornando-se um “chefe de família” e tendo assim o ensejo de pôr em prática os ensinamentos próprios.

Para finalizar este subcapítulo,⁶¹⁸ torna-se pertinente fazer uma curta abordagem à possível relação (mera coincidência?) entre *O Pai Tirano* e *I Grandi Magazzini*, realizado por Mário Camerini em 1939. Descrevendo rapidamente este filme, podemos dizer que é um triângulo amoroso que decorre num grande espaço comercial, onde alguns dos seus trabalhadores fazem parte de uma associação criminosa que furta vários objectos. Tanto *O Pai Tirano* como *I Grandi Magazzini* passam-se maioritariamente



O Pai Tirano



I Grandi Magazzini

⁶¹⁸ E retomando a nota nº 277 na p. 162.

num centro comercial, que promove a interacção entre as personagens, embora no caso de *I Grandi Magazzini* esse espaço seja mais preponderante para a história do que n' *O Pai Tirano*, por causa da presença da associação criminosa interna. Por outro lado, os dois filmes centram-se em triângulos amorosos, embora sejam dois homens para uma mulher no caso português e duas mulheres para um homem no italiano. Onde se diferenciam é no tratamento das classes sociais: em *I Grandi Magazzini*, Camerini não deixa de salientar a diferença de estatuto entre os patrões e os empregados, ou seja, entre ricos e pobres, havendo um certo realismo no tratamento das personagens, já que o objectivo dos empregados é melhorarem a sua situação. Não sendo primordialmente um filme sobre o desejo de ascensão social, há ainda assim um certo retrato da sociedade italiana da altura. N' *O Pai Tirano*, este desejo de ascensão social é muito menos pronunciado, no sentido em que a vivência de forma humilde (falar de pobreza é demasiado) não é vista como um aspecto negativo. Tatão tem naturalmente a pretensão de casar, preferencialmente com um homem abastado, mas o desejo de ascensão social nunca é a partir do trabalho, como no caso das personagens de *I Grandi Magazzini*. Resumindo, neste filme italiano não temos o caso da “pobrezinha, mas honrada” que predomina nas comédias portuguesas, não se tentando por isso, apesar da sua inscrição no contexto do fascismo mussoliniano, escamotear a realidade da altura.

Esta permanente tensão entre a nostalgia do passado e a inevitável modernização do presente,⁶¹⁹ que trazia novos comportamentos que era impossível de controlar, muito característica do pensamento salazarista, está presente amiúde nestes filmes. Mas como se trata de comédias, esta questão podia ser aligeirada de uma forma que noutro género de filmes não poderia acontecer. Aliás, esta ideia de que “dantes é que era bom” é muito

⁶¹⁹ Não é por acaso que nas comédias, e não só nas de Lopes Ribeiro (veja-se *O Costa do Castelo* [1943] de Arthur Duarte, por exemplo), muitas vezes se joga com oposições do passado entre *burgueses* e aristocratas numa evidente recuperação de um século XIX de convenção, o que desvela o passado monárquico de Salazar, espelhado no imaginário do Estado Novo.

portuguesa e ainda persiste hoje em dia, mesmo que na maior parte dos casos, quando se diz isso, se faça tábua rasa das conquistas civilizacionais que entretanto foram acontecendo. Outra ideia que vigora hoje em dia e que possivelmente não corresponde totalmente à verdade é o facto de se considerar que estas comédias foram sempre grandes sucessos de público e de crítica. Segundo Bénard da Costa, o próprio Lopes Ribeiro referiu um dia que, na altura da estreia de *O Pátio das Cantigas*, “alguém gatafunhou nas paredes do Éden (...): «Oh, Evaristo! Já viste pior que isto?»». E assim sucessivamente para os mais conhecidos dos títulos dos anos 30-40, esses que, hoje, ingenuamente se supõe terem agradado desde sempre e para sempre”,⁶²⁰ conclui Bénard da Costa.⁶²¹

Apesar de estes filmes não fazerem parte do núcleo duro da propaganda cinematográfica, contêm elementos reveladores do regime que vigorava em Portugal e da sua corrente de pensamento: envolvidos sob uma capa de divertimento, realizados com o objectivo primeiro e assumido de entreter o público,⁶²² estas comédias permitiram ao Estado Novo ir passando subliminarmente a sua mensagem, nem que fosse por omissão. Transmitia-se uma visão idealizada da vida em Portugal como um país de brandos costumes. Quanto menos as pessoas pensassem, menos dúvidas teriam e menos problemas levantariam, pelo que seria perfeito para o regime se o objectivo destes filmes fosse cumprido.⁶²³

⁶²⁰ COSTA, João Bénard da. *O Cinema Português Nunca Existiu*. CTT Correios, 1996, p. 21.

⁶²¹ Recordamos que *O Pátio das Cantigas* só esteve quatro semanas em exibição (cf. Anexo D).

⁶²² Curiosamente, *A Vizinha do Lado* teve mais sucesso que *O Pátio das Cantigas* na altura da estreia, porque esteve em cartaz durante sete semanas (entre 7 de Maio e 24 de Junho de 1945) no Trindade. Na “4ª semana do maior êxito de gargalhada do cinema português”, estreou “um novo JORNAL PORTUGUÊS com a «MANIFESTAÇÃO A CARMONA E SALAZAR PELA PAZ PORTUGUESA»” (in *D.N.* Ano 81, nº 28.484, 2-6-1945, p. 3. Maiúsculas na publicidade). Tínhamos, assim, um agradecimento ao regime e um filme para desviar as atenções na mesma sessão.

⁶²³ Durante os anos da Segunda Guerra Mundial, produziram-se em Portugal 17 longas-metragens de ficção contabilizadas entre 1940 e 1944, já que tendo a guerra principiado em 1 de Setembro de 1939, não fazia sentido incluir os filmes desse ano. (Dados tirados de MATOS-CRUZ, José de. *O Cais do Olhar – O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999.) Desses 17 filmes, só num, apesar de tudo uma opereta, a guerra é tema explícito e mesmo assim é a de 1914-18 – *João Ratão* (1940) de Jorge Brum do Canto. Há ainda o caso singular de *Porto de Abrigo* de

1.4. Os clássicos da literatura como ideia de Portugal

Segundo Léonard, o Estado Novo afirmava constantemente que a “Revolução Nacional” era fundada numa base de “ordem moral e política (...) [que] vai buscar as suas raízes mais profundas à tradição contra-revolucionária e deriva de uma visão saudosista e rural da sociedade, ainda que reflecta a presença de algumas contradições no seio das famílias da direita portuguesa.”⁶²⁴ Como testemunho desta ideia, nada mais apropriado do que as adaptações dos clássicos da literatura portuguesa que António Lopes Ribeiro realizou, os quais, apesar de serem bastante fiéis aos textos originais, não deixam igualmente de revelar a “visão saudosista e rural” que o Estado Novo queria dar do país. Tal como diz o próprio Lopes Ribeiro, “quando se julga que um filme histórico que fala de uma época passada não corresponde também à época em que foi feito, está falso. É errado.”⁶²⁵ Apesar de os casos em análise não serem em rigor filmes históricos, são adaptações de obras literárias inseridas em épocas anteriores àquela em que foram feitos pelo que a declaração de Lopes Ribeiro se aplica perfeitamente a estes filmes.

Por outro lado, tanto *O Amor de Perdição* (1943), como o *Frei Luís de Sousa* (1950) e *O Primo Basílio* (1959)⁶²⁶ são todos exemplos de “contradições no seio da família” e encaixam-se completamente na génese do Estado Novo, segundo a citação de Léonard. De referir ainda que foram três das quatro últimas longas-metragens de ficção

Adolfo Coelho, estreado em 27 de Janeiro de 1941, em que Portugal funciona como um refúgio da guerra, adoçando a visão de ninho de espiões que assume de forma mais clara em películas de outras origens. Por outro lado, temos quatro comédias (*O Pai Tirano*, *O Pátio das Cantigas*, *O Costa do Castelo* e *A Menina da Rádio* – as duas últimas de Arthur Duarte) o que demonstra bem a importância de Lopes Ribeiro na tentativa de desviar as atenções dos portugueses de temas problemáticos e de, ao mesmo tempo, passar a mensagem do Estado Novo sob esse manto diáfano do divertimento. Mesmo em dramas rurais, como *Lobos da Serra* (1942) de Brum do Canto, ou nas primeiras longas-metragens do prolixo Armando de Miranda raramente encontramos problemáticas que contrariem a visão dominante.

⁶²⁴ LÉONARD, 1998: p. 104.

⁶²⁵ “Ao cinema dediquei grande parte da minha vida” – entrevista de Luís Jardim a António Lopes Ribeiro no *Diário de Notícias* de 19 de Novembro de 1977 in MATOS-CRUZ (org.), 1983: p. 231.

⁶²⁶ Veja-se, no entanto, que Lopes Ribeiro evita o universo mais comumente adaptado pelo cinema nacional, o de Júlio Dinis, preferindo-lhe os mais *monumentais* mundos de Camilo (em que o ruralismo aparece, mas relativamente elidido e secundarizado), Garrett ou Eça. Pela inversa, o único romance de Júlio Dinis que não teve versão fílmica foi curiosamente *Uma Família Inglesa*, de ambiente urbano.

de Lopes Ribeiro, somente intercaladas por *A Vizinha do Lado* (1945), filme este que até na altura foi visto como um movimento inesperado na carreira do cineasta.⁶²⁷ No entanto, apesar de ser de um género diferente, este filme tem em comum com os outros três ser também, como vimos, a adaptação de uma obra literária, embora menor.⁶²⁸

Como já afirmámos, os três filmes referidos são adaptações fiéis das obras literárias, em que os argumentos seguem de perto as tramas dos romances, e a “visão saudosista da sociedade portuguesa” encontra um eco perfeito na caracterização das personagens e, de forma especial, nas suas atitudes. A honradez, o combate pelos princípios e a indisponibilidade para os moldar, mesmo que isso signifique o sacrifício da própria vida, são elementos comuns aos protagonistas de *Amor de Perdição* e *Frei Luís de Sousa*. Apesar do seu espírito impetuoso e, por vezes, pouco racional, o Simão de *Amor de Perdição* tem no fundo um carácter bondoso que o predispõe a passar por todas aquelas provações, porque não se mostra disponível para subjugar o amor que tem por Teresa às vontades nem do seu pai, nem do dela, permitindo que o ódio entre os chefes das respectivas famílias se lhe sobreponha. Teresa age da mesma maneira, desafiando a vontade paternal de a casar com um primo afastado e sacrificando-se a uma vida religiosa. Por outro lado, Simão não aceita a ajuda monetária de ninguém (nem da própria mãe), não tendo pejo a viver em dificuldades para manter a honra. A morte dos dois no final sela esse compromisso comum, que legitima a prevalência da

⁶²⁷ Domingos Mascarenhas escreveu o seguinte em 17 de Maio de 1945: “Depois do *Amor de Perdição*, António Lopes Ribeiro permitiu-se produzir *uma segunda série*, isto é, fazer uma fita de segunda categoria [e portanto] este filme não desempenha no cinema nacional papel tão importante como o do *Amor de Perdição*, por exemplo.” *Idem*, p. 154.

⁶²⁸ Referindo-se aos filmes sobre as obras de Camilo, Brun e Eça, Alves Costa conclui: “com algum acerto mas sem grande imaginação recriadora, essas obras balançaram entre, o cine-teatro conscientemente assumido e a ilustração (aliás cuidada) de uma narrativa pré-existente.” In COSTA, 1978: p. 73. Quanto à obra de Garrett, a opinião é semelhante: “incapaz de recriar *Frei Luís de Sousa*, Lopes Ribeiro serviu-se o melhor que pôde de um texto e de uma estrutura preexistentes, apoiando-se neles como o faria no palco, sem grande imaginação e nos moldes tradicionais do teatro que então se praticava em Portugal.” *Idem*, pp. 96-97.

palavra dada sobre as tentações ou imposições exteriores. E manter o rumo, sendo imune a pressões, era o que Salazar se arvorava em fazer ao longo do seu mandato.⁶²⁹

Em *Frei Luís de Sousa*, bem vistas as coisas, nenhuma personagem age efectivamente com má intenção, sendo a tragédia final uma consequência proporcionada pela situação e não pela acção determinada de uma delas. D. Madalena diz que se apaixonou por D. Manuel quando D. João de Portugal estava vivo, mas só se casou com aquele com o consentimento da família deste e depois de ter andado sete anos à procura de D. João, desaparecido na batalha de Alcácer Quibir. Vivia sempre no temor de que o primeiro marido pudesse estar ainda vivo, o que se vem a confirmar 21 anos depois, tornando as suas acções posteriores (casamento com D. Manuel e nascimento da filha) pecaminosas à luz da Igreja, mas compreendidas pelo escudeiro de D. João, Telmo (“ela é a mais honrada e virtuosa dama que tem Portugal”), e pelo próprio D. João que, depois de saber que ela o procurou, se predispõe a ir embora para que D. Madalena “sossegue e que seja feliz”. Naturalmente que esta situação não a torna culpada aos olhos do espectador. D. Manuel é igualmente uma personagem modelar, que não hesita em pegar fogo à casa para não a deixar cair nas mãos de governadores estrangeiros e para que se saiba “no mundo que ainda há um português em Portugal”. Por outro lado, apesar de também não ter qualquer culpa da sua situação matrimonial, predispõe-se a entrar num convento, juntamente com Madalena, para tentar reparar o pecado que ambos inadvertidamente cometeram. Claro que o país honrado que cumpre os seus compromissos, das “boas contas” e do “equilíbrio financeiro” inscritos nas paredes da Exposição do Mundo Português, não poderia desdenhar ser formado por pessoas com este tipo de rectidão, que estavam dispostas a sacrificar-se por um bem maior: a honra

⁶²⁹ Segundo Ribeiro de Meneses, uma das características da “imagem de Salazar cuidadosamente cultivada era a sua incorruptibilidade pessoal, bem como a sua capacidade de se manter acima das minudências e trivialidades que preocupam o homem comum.” MENESES, 2009: p. 203. Por outro lado, as negociações para a cedência das bases dos Açores (cf. pp. 307-308) durante a II Guerra Mundial demonstraram igualmente que ele soube gerir as pressões.

no filme; a pátria na vida real. O drama de Garrett, que obviamente se não reduz à descrição quase anedótica que propusemos, aparece, pois, no filme instrumentalizado pelas lições de honradez e patriotismo que convêm ao presente, sobretudo no dealbar da década de 50, em que começa, como já vimos, a inexorável decadência do regime.

Em *O Primo Basílio*, a questão coloca-se de maneira contrária, já que é precisamente pela falta destes atributos que a personagem principal feminina, Luísa, acaba por falecer, depois de o marido ter descoberto o seu caso extra-conjugal com o primo. Este, Basílio, é o



típico conquistador que se aproveita das mulheres (“ao Sr. Basílio não escapa nenhuma mulata” é a primeira frase que ouvimos no filme), facto que é potenciado por viajar por vários países: começa o filme no Brasil (com a mulata), passa por Lisboa (Luísa) e a determinada altura vai para a França (fala de uma francesa já no final). A *internacionalização* da sua personagem transmite um contraponto à *portugalidade* de Jorge, o marido de Luísa, visto como um homem honrado e respeitador da mulher. E este comportamento não é criticado, porque, mantendo-se fiel ao texto, Lopes Ribeiro não pune verdadeiramente Basílio, deixando-o (momentaneamente, supõe-se) sem mulher apenas no final.

Quem acaba por ser castigada é a verdadeira vilã do filme, ou seja, a criada de Jorge e Luísa, Juliana. Desde o início que percebemos que dali não virá nada de bom, com ela a mostrar enfado logo na primeira cena em que aparece, quando Luísa a chama, o que faz com que esta diga a Jorge que a quer mandar embora. Por outro lado, está quase sempre com roupas escuras e a sua superioridade em relação a Luísa vai sendo

realçada progressivamente ao longo do filme, através da realização (vemo-la em contrapicado, quando vai ter com Luísa e Leopoldina que estão a conversar, sentadas, na sala; também em contrapicado, quando lê as cartas de Basílio a Luísa; quando lhe pede



dinheiro por elas, está de pé e Luísa sentada). No entanto, o seu fim é igualmente trágico, já que acaba por morrer de ataque cardíaco, num muito conveniente desfecho para que nenhuma personagem se manche com a sua morte, que aparentemente salva a situação de Luísa.

Como curiosidade, vale a pena sublinhar a semelhança na interpretação da Juliana entre Cecília Guimarães e Ângela Pinto n' *O Primo Basílio* de George Pallu de 1923, o que demonstra mais uma vez a grande lealdade ao texto por parte de António Lopes Ribeiro, bem como uma ideia convencional de *mise-en-scène* que o realizador teria herdado das estratégias de prestígio literário da Invicta Filmes dos tempos do mudo.



O Primo Basílio (1959)



O Primo Basílio (1923)

Ainda falando de vilões, em *Frei Luís de Sousa*, não existe bem um vilão, mas a personagem menos empática é D. João de Portugal, embora seja um herói da Batalha de Alcácer Quibir, procurado pelo seu escudeiro, Telmo, nos destroços da batalha quando

se inicia o filme. No entanto, ele é a figura que despoletará a tragédia que um “anjo terrível” anunciara a Maria, filha de D. Manuel de Sousa e D. Madalena, vem vestido de preto e, mais uma vez, do estrangeiro. Simbolicamente, a passagem da preponderância de D. Manuel para D. João, até então apenas tacitamente presente no filme, é desencadeada pelo incêndio que não só destrói a casa do primeiro, como igualmente o seu retrato (que Madalena tenta salvar de modo infrutífero), e o faz ter que se mudar com a família para a casa de D. João, onde existe o respectivo retrato na parede. Esta ideia de que o mal vem de fora⁶³⁰ encaixava bem na corrente do “orgulhosamente sós” em que Portugal se inseria.



N’ *O Amor de Perdição*, a figura mais aproximada de um vilão é a de Baltasar, o primo de Teresa que o pai quer casar com ela, chegando a oferecer dinheiro a João da Cruz para matar Simão e posteriormente prepara-lhe ele próprio uma emboscada, da qual resulta a morte de dois dos seus criados que depois pretende vingar. Finalmente, quando Teresa é mudada para outro convento e Simão tenta vê-la, ataca-o acabando por ser morto. Baltasar tem a aura de um oportunista, que se aproxima de Teresa mais para fazer a vontade ao pai dela do que por paixão.



Num outro aspecto, estes três filmes são belos exemplos de “contradições no seio da família”, cuja importância para o Estado Novo era muito grande (o famoso

⁶³⁰ Mesmo não sendo D. João um genuíno estrangeirado, porque é alguém que acompanhou *O Desejado* a Alcácer Quibir, o que é certo é que representa o mal e veio de um país estrangeiro.

slogan “Deus, Pátria, Família”). A desagregação familiar está na base dos problemas das personagens nos três filmes. N’ *O Amor de Perdição*, Simão e Teresa querem constituir uma família, mas são impedidos pelos próprios pais. Isto faz com que reneguem as suas famílias e se isolem, formando Simão a sua própria (nova) família com João da Cruz e a filha Mariana. Mesmo que esta acabe por se apaixonar por ele, Simão vê-a só como irmã que serve de correio para a troca de mensagens com Teresa. Também João da Cruz acompanha Simão em algumas das suas viagens, defendendo-o em mais de que uma ocasião perante ameaças exteriores, ou seja, funciona de certo modo como um pai.

Em *Frei Luís de Sousa*, a felicidade da família de Manuel de Sousa é ensombrada pela presença latente de D. João, primeiro marido de D. Madalena, cujo casamento não chegou a ter um fim concreto, já que o seu corpo nunca foi encontrado na Batalha de Alcácer Quibir. Também neste caso, de certa maneira, é a presença de uma família que ameaça outra, levando à sua desagregação com a trágica morte da filha, havendo um elemento comum às duas, D. Madalena, o que é o cerne do problema.

N’ *O Primo Basílio*, a família tradicional (Jorge e Luísa) é desfeita pela chegada de um elemento estranho (Basílio) que a mina, porque vai desviar o elemento feminino do caminho correcto e expectável. Mas isso também só acontece, porque o próprio marido não consegue conter os ciúmes assim que sabe do caso e confronta a mulher com ele, o que lhe provoca a enfermidade fatal. Em última análise, a machadada final neste agregado familiar vem de dentro dele próprio.

O facto de se manter relativamente fiel aos textos originais não impede António Lopes Ribeiro de lhes proporcionar uma leitura contemporânea e, indirectamente, veicular alguma ideologia cara ao Estado Novo. A importância da família é por demais evidente em todos estes filmes, seja pela sua presença seja pela ausência, constituindo

geralmente o cerne dos problemas que afectam as personagens. Por outro lado, e a não ser no caso dos vilões declarados, há aqui uma visão de um Portugal formado por pessoas honradas, justas, mesmo que por vezes optem por comportamentos pouco ortodoxos: João da Cruz, que mata os criados de Baltasar que fizeram a emboscada a Simão; Manuel de Sousa, que provoca o incêndio na própria casa; Sebastião, que ameaça Juliana o que acaba por lhe provocar o ataque cardíaco. Ainda sob um outro aspecto, nunca é de mais sublinhar que adaptar Camilo, Eça e Garrett constitui um reforço canónico de uma portugalidade que faz de uma certa visão do monumento literário intemporal uma incontornável pedra de toque.

Com a obra ficcional, António Lopes Ribeiro complementa a sua visão do Portugal do Estado Novo explanada mais visivelmente nos documentários. Nem aqui deixamos de ter a ligação à realidade (com os protagonistas d' *A Revolução de Maio e Feitiço do Império* a participarem nas saudações a Salazar e a Carmona, respectivamente), mas o que perpassa nestas longas-metragens de ficção é a construção de um ideal de Portugal, que dava ênfase à sua situação de paz por contraponto à guerra que atingia boa parte da Europa, à posição do “orgulhosamente sós” que o impedia de ser influenciado negativamente pelo que vinha de fora e à implementação de um certo tipo de características morais e comportamentais que deviam nortear todos os portugueses. E até se pode dizer genericamente que estes filmes tiveram um bom grau de aceitação por parte do público, porque, mesmo em condições especiais,⁶³¹ *Amor de*

⁶³¹ A sala onde estreou, o Trindade, tinha sido alugada pelo próprio António Lopes Ribeiro: “os Comediantes de Lisboa tiveram um forte pendor circunstancial, pois surgiram na sequência das andanças cinematográficas de António Lopes Ribeiro. De facto, e segundo o próprio realizador, a companhia nasceu simplesmente da necessidade de alugar o Teatro da Trindade para estrear e projectar, durante o tempo que considerava adequado, o seu filme *Amor de Perdição*. Nesta sala impositivos legais obrigavam a que fossem apresentados espectáculos teatrais pelo menos durante 90 dias.” PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira. “Francisco Ribeiro: Determinação e Circunstância – cenas de um percurso de teatro (1936-1960).” Tese de Mestrado em Estudos de Teatro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, p. 76 (sublinhado nosso). Não obstante este “tempo adequado”, se o filme não tivesse tido algum sucesso era muito duvidoso que durasse tantas semanas em cartaz. As afirmações de Lopes Ribeiro a que Ana Sofia Patrão se refere, sem as localizar, estão no depoimento integrado no filme biográfico *O Carro*

Perdição esteve durante longas 15 semanas em cartaz,⁶³² a publicidade no *Diário de Notícias* anuncia “com o maior orgulho (...) [que] o número de bilhetes vendidos (...) para *Frei Luís de Sousa* atinge já 100.000”⁶³³ e ele foi exibido durante oito semanas,⁶³⁴ e até *O Primo Basílio*, sem dúvida o menos bem sucedido destes já que durou somente três, tem a seu favor o facto de ter estreado simultaneamente em três salas.⁶³⁵

da Estrela (1989) de Monique Rutler, em que o realizador afirma que foi obrigado a alugar o Trindade, porque apenas lhe concediam quatro ou cinco semanas para exhibir *Amor de Perdição* noutra sala.

⁶³² Entre 12 de Outubro de 1943 e 6 de Janeiro de 1944 no Trindade e de 7 a 23 de Janeiro no Coliseu.

⁶³³ *D.N.* Ano 86, nº 30.408, 14-10-1950, p. 3. Onze dias antes, falava em “50.325 espectadores [que] já assistiram emocionados no São Jorge à maior vitória do cinema português.” In *D.N.* Ano 86, nº 30.398, 3-10-1950, p. 3.

⁶³⁴ Entre 21 de Setembro e 2 de Novembro de 1950 no São Jorge e desde essa altura até 17 de Novembro no Trindade.

⁶³⁵ Entre 1 e 21 de Dezembro de 1959, onde “uma produção de categoria internacional (...) já completou 113 exhibições em 3 grandes cinemas.” In *D.N.* Ano 95, nº 33.693, 15-12-1959, p. 3.

2. O Mar trouxe e tudo o Vendaval levou: para uma reformulação da importância autoral da ficção (e documentário) de Leitão de Barros

Quando nos debruçamos sobre a produção cultural associada ao Estado Novo, deparamo-nos com pluralidades inesperadas e com complexidades a ter em conta. O cinema, como arte modernista por excelência, exige que não ignoremos a voz por vezes contraditória, mas sempre interessante de António Ferro, editor de *Orpheu* e responsável por grande parte da política cultural do regime, uma ‘política do espírito’ conforme aos ditames mais economicistas do salazarismo inicial:

Faço justiça a todos os heróis da primeira idade do cinema, a todos esses «bandeirantes» que têm procurado abrir caminho, sem amparo nem estímulo, no matagal da rotina. Mas entre esses há que destacar, com o acordo de todos, estou certo, um nome que os simboliza, que sintetiza esse esforço e que é, por enquanto, o grande valor positivo do cinema português: Leitão de Barros. Todos os cinéfilos têm o dever de estar gratos a este rapaz que foi o primeiro realizador português com olhos do nosso tempo, o primeiro que não fez *crochet* com as nossas paisagens e com os nossos tipos.⁶³⁶

Estas palavras justificam por si só que, para além de António Lopes Ribeiro, o ‘realizador oficioso’ do regime, prestemos igualmente atenção à cinematografia de José Leitão de Barros durante o Estado Novo. Filmes como *Camões* ou *Inês de Castro* transmitem uma certa ideia de portugalidade que o Estado Novo queria dar,⁶³⁷ o que, juntamente com a articulação entre a questão autoral e o elemento propagandístico, torna imperativo a inclusão do realizador de *Ala-Arriba!* neste estudo.

⁶³⁶ FERRO, António. *Hollywood, Capital das Imagens*. Lisboa, Portugal-Brasil, s. d. [1931], p. 124.

⁶³⁷ A este propósito, refere Luís de Pina: “*Inês de Castro* impõe-se desde a primeira imagem (...) pela dignidade da reconstituição histórica do Portugal medievo que corresponde em absoluto ao peso histórico dos amores de D. Pedro e D. Inês e ao seu enquadramento na política de então.” [sublinhado nosso.] in PINA, 1986: p. 95.

Tal como Lopes Ribeiro, também Leitão de Barros já tinha carreira construída antes da constituição do Estado Novo, mas diferentemente dele o seu percurso ultrapassava em muito as fronteiras específicas da sétima arte. Formado em Arquitectura, Leitão de Barros foi professor de liceu de Desenho e Matemática durante vários anos. Colaborou igualmente com vários jornais, escrevendo artigos e críticas sobre arte, tendo seguido também a carreira de jornalista e chegando a ver textos seus em publicações estrangeiras. Ganhou vários prémios em exposições internacionais com as suas pinturas a óleo e aguarelas, estando os seus quadros presentes em museus da Europa e do Brasil. A sua carreira enquanto autor teatral e cenógrafo granjeou-lhe prestígio dentro do regime, o que lhe valeu em 1955 o Prémio Gil Vicente, atribuído pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI). Esteve também ligado às Artes Gráficas e Fotografia, tendo introduzido a rotogravura em Portugal, fundou o semanário *Domingo Ilustrado*, convertido posteriormente em *O Notícias Ilustrado*, revista semanal do *Diário de Notícias*, e fundou *O Século Ilustrado*.

O seu perfil multifacetado fez com que encenasse igualmente grandes eventos, como as festas populares de Lisboa, as marchas dos bairros nos Santos Populares ou o Cortejo Histórico das Festas Centenárias de Lisboa.⁶³⁸ Foi igualmente o ideólogo do projecto “Nau Portugal”, uma réplica das caravelas portuguesas do séc. XV e XVI, que foi construída para se tornar um dos *ex-libris* da Exposição do Mundo Português em 1940, mas que assim que foi lançada à água, na Ria de Aveiro, caiu de lado. Posteriormente fez-se um trabalho de recuperação (documentado numa curta-metragem de António Lopes Ribeiro com o título *Nau Portugal*) e o barco acabou por ocupar o seu lugar em Belém frente ao local da Exposição. Tanto neste caso, como no do Cortejo Histórico, Leitão de Barros assumiu o seu lugar de criador de eventos que se tornariam

⁶³⁸ MATOS-CRUZ (org.), 1982: pp. 14-18.

posteriormente objectos cinematográficos, fazendo ele uma *mise-en-scène* registada em película por outrem (em ambos os casos, Lopes Ribeiro). Por isto mesmo, parece-nos útil citar aqui a definição de *mise-en-scène* de Andrew Sarris, que, embora aplicada especialmente ao cinema, considera uma sùmula de todas as artes, algo que se encaixa na perfeição no que Leitão de Barros fez nas diversas vertentes da sua vida artística:

I would suggest a definition of *mise-en-scène* that includes all the means available to a director to express his attitude toward his subject. This takes in cutting, camera movement, pacing, the direction of players and their placement in the décor, the angle and distance of the camera, and even the content of the shot. *Mise-en-scène* as an attitude tends to accept the cinema as it is and enjoy it for what it is – a sensuous conglomeration of all the other arts.⁶³⁹

Apesar de todas as vertentes criativas de Leitão de Barros, é a parte relacionada com o cinema que nos interessa focar aqui: ao contrário de Lopes Ribeiro, a sua carreira teve repercussão internacional, nomeadamente pela Taça Biennali da Bienal de Veneza em 1942 por *Ala-Arriba!*, pelo reconhecimento de *Inês de Castro* como “obra de interesse nacional” pelo Ministério da Educação de Espanha em 1945 e pela presença de *Camões* na selecção oficial de Cannes em 1946,⁶⁴⁰ o ano de estreia do festival, onde concorreu com *Notorious* de Alfred Hitchcock, *Gaslight* de George Cukor ou *Roma, Città Aperta* de Roberto Rossellini, entre outros. Todo o percurso de Leitão de Barros leva António Lopes Ribeiro a dizer:

Nacionalista no mais lídimo sentido da expressão, a sua vida e a sua obra sempre se orientaram para a exaltação dos valores tradicionais de Portugal e do seu povo, da beleza da nossa terra e da nossa história.⁶⁴¹

⁶³⁹ SARRIS in *American Film*, 1977: pp. 52-53.

⁶⁴⁰ <http://www.festival-cannes.com/en/archives/1946/inCompetition.html>.

⁶⁴¹ LOPES RIBEIRO in MATOS-CRUZ (org.), 1982: p. 9.

Esta “exaltação dos valores tradicionais” está presente não só naquelas três obras, como iremos ver mais adiante, mas também em praticamente toda a sua filmografia. Por as fronteiras entre a ficção e a não-ficção aparecerem por vezes esbatidas em Leitão de Barros (por exemplo em *Ala-Arriba!* o retrato dos pescadores da Póvoa de Varzim é praticamente documental e os actores são quase em exclusivo os próprios pescadores), iremos começar por agrupar os seus filmes em grupos temáticos. Assim sendo, temos um conjunto formado por filmes que têm o mar e os pescadores como tema dominante: *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929), *Maria do Mar* (1930), *A Pesca do Atum* (1939), *Póvoa de Varzim* (1942) e *Ala-Arriba!* (1942). A forte vertente documental manifesta em todos eles não é de estranhar, visto que, segundo José Manuel Costa, Leitão de Barros esteve em consonância com a base inspiradora da origem do documentário como género cinematográfico.⁶⁴² Outro conjunto surge formado por filmes marcadamente propagandísticos, alguns encomendados pelo próprio regime, agrupados embora em dois núcleos distintos, um antes do fracasso da sua última ficção (*Vendaval Maravilhoso* de 1949), e outro depois como uma espécie sobrevivência ao desastre: *Legião Portuguesa* (1937), *Mocidade Portuguesa* (1937) e *Lisboa e os Problemas do seu Acesso* (1944), num primeiro grupo; *A Última Rainha de Portugal* (1951), *Portugal Comemora a Morte do Infante D. Henrique* (1960), *A Ponte da Arrábida sobre o rio Douro* (1961), *Escolas de Portugal* (1962) e *A Ponte Salazar sobre o rio Tejo em Lisboa em 1966* (1966), num segundo conjunto. Há ainda uma

⁶⁴² “Acreditando que o documentário pode ser visto como um movimento histórico preciso com gestação e identidade próprias, um movimento que *não se identifica* com a «inocência dos pioneiros» e que, ao invés disso, foi já um movimento de reacção, gerado no cadinho das vanguardas de 20 e na transição para os anos 30, há que sublinhar, antes de mais, que até houve em Portugal alguns exemplos sintonizados com o que se pode considerar a base inspiradora dele. Todas as obras de Leitão de Barros daquele período de viragem de década (*Nazaré, Praia de Pescadores*, de 1929, *Lisboa, Crónica Anedótica*, de 1930, ou até mesmo, em parte *Maria do Mar*, também de 1930, em alguns dos seus aspectos) (...) partilharam esse contexto de mudança em que o documentário se formou.” COSTA, José Manuel. “Questões do Documentário em Portugal” in *Clareira no Caminho das Estrelas, Uma – Olhar Sobre uma Década de Documentário Português*. Amascultura – XII Encontros Internacionais de Cinema Documental, 2001, p. 17.

trilogia de filmes proto-biográficos sobre figuras históricas, em que se faz a exaltação da nacionalidade: *Bocage* (1936), *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946).⁶⁴³ E finalmente temos as restantes longas-metragens de ficção, todas elas com elementos temáticos que eram caros ao regime, mas que consideraremos como obras em que se cruzam também elementos visuais e temáticos que fazem do realizador um autor dos mais importantes e significativos do cinema português do período dominado pela figura do ditador: *A Severa* (1931), *As Pupilas do Sr. Reitor* (1935), *Maria Papoila* (1937), *Varanda dos Rouxinóis* (1939) e *Vendaval Maravilhoso* (1949).

Sendo este um estudo sobre a época específica do Estado Novo, deixámos de fora um filme que Leitão de Barros fez antes desse período, o *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930), na senda das *sinfonias urbanas*, por ter sido realizado ainda no período da ditadura militar, antes da Constituição de 1933 que instaurou definitivamente o Estado Novo, e por não se encaixar em nenhuma das categorias que descrevemos até aqui,⁶⁴⁴ e também o *Relíquias Portuguesas no Brasil* (1959), do qual não há registo visual conhecido.

⁶⁴³ Significativamente, o Dia de Portugal é o dia de um poeta lírico e não de um descobridor. A História como metáfora passa quase sempre por uma via literária.

⁶⁴⁴ Pelo contrário, *Nazaré*, *Praia dos Pescadores* (1929), *Maria do Mar* (1930), *A Severa* (1931), que foram realizados também durante a ditadura militar, têm ligações temáticas aos filmes que lhes sucederam, como descreveremos mais adiante. Julgamos que, num estudo sobre cinema e propaganda, a análise cuidada de um filme isolado como *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930), feito ainda antes do período em que essa mesma propaganda estava em pleno e com poucos pontos recuperáveis pela ideologia do regime, não se justificaria. Menção apenas para o facto de a sequência do navio-escola Sagres ter possível inspiração *eisensteiniana* ao evocar inevitavelmente o *Couraçado Potemkine*. Por maioria de razão, deixamos de lado as suas primeiras incursões cinematográficas: o interessantíssimo e incompleto *serial*, *O Homem dos Olhos Tortos*, bem como *Malmequer* e *Mal de Espanha* (todos de 1918).

2.1. Os pescadores: uma visão complexa do mar e a herança modernista

À primeira vista, somos levados a pensar que o primeiro conjunto de filmes teria uma estrutura semelhante: duas curtas-metragens documentais (*Nazaré, Praia de Pescadores* e *Póvoa de Varzim*) de uma determinada localidade enquadrariam dois filmes de ficção realizados nessas mesmas localidades, respectivamente *Maria do Mar* e *Ala-Arriba!*, com a participação da população local. No entanto, como iremos ver, não será bem assim, já que podemos considerar mais *A Pesca do Atum* como o preâmbulo, ou estudo preparatório para *Ala-Arriba!* do que propriamente *Póvoa de Varzim*.

Há uma série de elementos recorrentes que nos permite agrupar estes filmes numa categoria. Iremos enumerá-los para depois os tratar mais em pormenor individualmente: o mais evidente deles é a presença do mar durante praticamente todo o tempo, constituindo-se ele próprio como uma personagem que influencia (e de que maneira) as restantes, com, igualmente, o mercado como importante espaço de interacção entre quem participa no filme; a manutenção da tradição verifica-se na aparição de crianças vestidas com roupas de pescadores, verificando-se a importância do passado e o respeito pelos mais velhos nos conselhos de anciãos, onde se decidem questões relevantes dentro da comunidade; a rede de pesca como elemento comum a todas as personagens encontra ainda um uso mais unificador quando se torna a “rede da noiva”. O esforço físico do trabalho da pesca é visto dentro dos próprios barcos, nomeadamente quando os homens estão a remar, e podemos resumir o argumento dos dois filmes numa só frase: uma história de amor entre duas pessoas de famílias desavindas, uma espécie de variação sobre o mito de Romeu e Julieta que também está, aliás, presente em *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco.

A imagem do mar torna-se emblemática em todos estes filmes logo nas respectivas cenas iniciais: em *Nazaré, Praia de Pescadores*, a câmara começa por estar fixa quando o vemos, mas depois acompanha formalmente o desvendar da vila ao espectador com um *travelling* frontal a partir do ponto de vista do comboio, “encosta acima”, como refere o intertítulo narrativo. Quando se chega à “Ponta do Milagre”, uma panorâmica dá-nos a ver o “largo presépio branco até ao mar”, para voltarmos a um *travelling* frontal a partir do comboio nos “três minutos até à praia” desde a encosta, ou seja, a câmara de Leitão de Barros movimenta-se mimetizando a nossa deslocação até à vila. O mesmo sucede em *A Pesca do Atum* e *Póvoa de Varzim*, com um *travelling* de um barco no mar sobre as rochas no primeiro caso e panorâmicas sobre a praia e a vila no segundo. Ao invés, em *Maria do Mar* e *Ala-Arriba!*, as imagens iniciais do mar são a partir de câmara fixa: o espectador sente-se transportado para os sítios nas curtas-metragens documentais, enquanto nas longas-metragens de ficção o estatismo inicial da câmara nos impõe a presença do lugar, tudo maioritariamente através da imagética do mar. Nota-se uma clara influência das vanguardas da época em Leitão de Barros nos primeiros planos de *Maria do Mar*, em que podemos ver as casas da vila de Nazaré filmadas de uma forma quase cubista.⁶⁴⁵



⁶⁴⁵ Novamente a influência de Eisenstein manifesta na rapidez da montagem e nos planos quebrados da própria arquitectura dos edifícios, mas também ecos de Dovjenco e das vanguardas francesas, de Marcel d’Herbier a Jean Epstein.



Voltando a *Nazaré, Praia de Pescadores*, um intertítulo diz-nos que “de manhãzinha, as ruas são painéis medievais”, com crianças a brincar, mulheres a deslocarem-se “e o mercado nos dias bons tem de tudo”. As pessoas estão nas compras, mas a câmara ainda provoca espanto, com muitas delas, especialmente as crianças, a olharem directamente para ela, algo que já não se vê 13 anos depois em *Póvoa de Varzim*, em cujo mercado na praça central as mulheres vão comprando vários tipos de coisas, mas passando a câmara mais despercebida. De qualquer maneira, a presença do mercado é comum aos dois filmes, constituindo-se como o ponto de encontro dos seus habitantes, permitindo às mulheres adquirirem artigos para as lides domésticas e às crianças brincarem. Em *Maria do Mar*, o mercado funciona como expiação do suicídio do pai por parte de Maria: “morto o pai, Maria trabalha no campo” “e vende no mercado de Leiria”, dizem os intertítulos, sendo este apresentado em vários planos e estando cheio de pessoas. O trabalho funciona também para se limpar a mente e mostrar que a vida continua, apesar dos reveses.

“Desde pequeninos, eles e elas se vestem como os pais” e a tradição da pesca começa desta maneira a passar de pais para filhos, estando as crianças na praia e apresentando pormenores da roupa dos pescadores. Esta sequência de *Nazaré, Praia de Pescadores* tem eco em *Maria do Mar*, cuja imagem das crianças a brincarem na praia

surge logo a seguir ao suicídio do arrais Falacha, antecedida pelo intertítulo “nasceram



Nazaré, Praia de Pescadores



Maria do Mar

novas manhãs” e seguida de “e novas vidas para o mar”: as crianças são encaminhadas logo em pequenas para a vida de pescador e são elas que asseguram a continuação da actividade, aprendendo desde cedo a conviver com o perigo que lhe é inerente. Este lado trágico confere ao universo de Leitão de Barros uma especial singularidade, rara no cinema nacional, porventura a antecipar *Nazaré* (1952) de Manuel Guimarães.

Em *Nazaré, Praia de Pescadores*, encontramos intertítulos como “quando os entendidos dizem que o mar está bom, partem barcos para o mar”, temos um plano de dois pescadores mais velhos a falarem e um grande plano de outro: a sua decisão é dada no plano seguinte, quando vemos o mar com os barcos de pesca ao fundo. Já em *Ala-Arriba!*, a presença dos anciãos, marca da importância do passado, é mais formal, dado que são “juízes” que vão tratar das “partilhas de rede” na sequência da não-realização do casamento entre João Moço e Julha, por ele a ter traído com uma cigana. “Agora vão intervir os juízes, os homens de respeito” e a sua importância é



realçada pelo uso do contrapicado numa panorâmica para os mostrar.⁶⁴⁶ Na parte final do filme, e depois de João ter demonstrado a sua valentia ao salvar Augusto Bô, o pai de Julha, de morrer afogado, são também eles que tornam a ir a casa dos pais de João, dizendo-lhes para voltarem a aceitar o filho, que tinha sido expulso de casa. Cada um deles expõe as suas razões em três planos americanos separados, reforçando o destaque e a importância que tinham na comunidade: o plano americano confere-lhe autonomia e proeminência.

A rede de pesca é outro elemento comum aos três filmes e tem mais do que um significado, porém, a sua função principal é naturalmente simbolizar o trabalho e o esforço que a pesca requer. Em *Nazaré, Praia de Pescadores*, “o nascimento da rede” é demonstrado por dois grandes planos de um rapaz e de um homem a construírem-na (“como uma enorme renda, carinhosamente se guarda a rede”), havendo vários homens na praia a vigiá-la. Manuel e Maria já estão juntos em *Maria do Mar*, apesar da forte oposição das respectivas mães, quando vemos pescadores a lançarem as redes ao mar, porque “o mar... deu o pão de cada dia.” Graças ao que a rede apanha, a sua vida pode ser feita em conjunto e esta sequência antecede a do nascimento da filha, que vai permitir no final a reconciliação das mães. N’ *A Pesca do Atum*, a rede é uma personagem por si só, já que desempenha papel decisivo na captura do peixe, sendo a magnitude do seu tamanho bem visível durante todo o filme e tendo que ter vários homens a puxá-la para o atum vir à superfície. Finalmente em *Ala-Arriba!*, a rede adquire o valor simbólico de representar a união entre João Moço e Julha Bô, a “rede da noiva”, e é benzida com vinho para depois os noivos serem envoltos nela para “dar

⁶⁴⁶ Relembremos que Marcel Martin considera que o plano contrapicado confere ao indivíduo um ar de superioridade (cf. nota 401 na p. 236).

sorte”, aquando da celebração do noivado. Para além disso, está igualmente presente



A Pesca do Atum



Ala-Arriba!

noutras sequências importantes: Chibanta dá uma dourada a Ti Carminda e a Julha, que estão a consertá-la, tendo aquela aconselhado a filha a casar com ele por fazerem os dois parte da mesma “igualha”, segundo as suas próprias palavras; Ti Augusto está a fazer uma rede, quando a mulher, Ti Carminda, lhe vem dizer com quem é que a filha está “a conversar”; os pescadores estão a colocá-las no barco que vai para o mar, quando João Moço e Chibanta trocam acusações; e, como já vimos anteriormente, simboliza igualmente as “partilhas” decididas pelos “juízes” aquando da anulação do casamento.

Todos estes filmes demonstram uma notória admiração pelos pescadores e a câmara de Leitão de Barros tenta estar o mais perto possível deles. Na última sequência conhecida de *Nazaré, Praia de Pescadores* (já que só a primeira bobina sobreviveu até aos nossos dias), vários rapazes vão para o mar e o espectador também entra no barco com eles: vemos pormenores dos remos e posteriormente o esforço de remar. Esse vigor também resulta muito visível em *Ala-Arriba!*, em que os “lanchões” e os “sardinheiros” podem constituir dois tipos de classe de pescadores, mas assemelham-se perante o espectador quando estão na pesca, nomeadamente na “solidariedade poveira”, que determina esperarem sempre pelo barco que vem atrás quando entram na barra. Mais tarde, surge a cena crucial do naufrágio e o salvamento de Ti Augusto por João Moço,

em que aquele tinha ordenado aos seus homens para voltarem para trás a fim de ajudarem um barco em dificuldades. N' *A Pesca do Atum*, acompanhamos a captura do peixe igualmente dentro dos barcos onde estão os pescadores.



Finalmente, somos confrontados com o facto de o argumento das duas longas-metragens ser muito semelhante: um rapaz e uma rapariga estão apaixonados, mas as respectivas famílias têm grandes objecções ao casamento, principalmente por causa da sua diferente proveniência. Em *Maria do Mar*, a mãe de Maria não perdoa o facto de o marido ter morrido por causa de um engano do arrais do barco, Falacha, o pai de Manuel. A mãe deste não desculpa a mãe de Maria, por aquela ter chamado “assassino” ao marido, o que juntamente com as culpas que ele sentia por causa do naufrágio, acabaram por levá-lo ao suicídio.

O que acaba por estar aqui em questão, se bem que de forma transversa, é uma relação laboral que acabou por ter uma resolução trágica para ambas as partes, porque tanto o “chefe” como o “empregado” acabaram por morrer. Tia Aurélia, a mãe de Maria do Mar, diz mesmo ao arrais Falacha que foi a sua “ambição” que fez com que o barco naufragasse. Nem o casamento dos filhos, nem o nascimento da neta demove as duas mulheres. Tem que ser a consideração da morte (de uma criança da idade da neta) que as faz mudar de posição. Num certo sentido, a morte fá-las retornar à vida (de mães e de avós).

Em *Ala-Arriba!*, esta questão da diferença familiar e social ainda é mais pronunciada: evidencia-se muito claramente desde início que João e Julha pertencem a dois estratos sociais diferentes, os “sardinheiros” e os “lanchões” (variação curiosa e de

cariz social sobre os Capuletos e Montequios de *Romeu e Julieta*), respectivamente. A mãe de Julha, Ti Carminda, opõe-se à união, porque a filha deveria arranjar alguém da “igualha” dela. Por outro lado, os dois pais encontram-se para combinar o casamento, que só é possível com a ascensão de João Moço a “sardineiro”, passando ele a pescar no barco de Ti Augusto Bô, o pai de Julha. Com a intromissão da cigana e o desfazer do noivado, tem que haver partilhas entre as duas famílias, partilhas essas que são aceites por Saramago, pai de João Moço, que inclusivamente expulsa o filho de casa.

Outra característica que se repete nas duas histórias é o facto de um salvamento constituir o elemento decisivo para a união dos dois casais. Em *Maria do Mar*, é ele que propicia o encontro entre Manuel e Maria, já que aquele a salva de morrer afogada, em sequência de elevado cariz erótico. Apesar de, mais tarde quando se encontram na



fonte, Manuel dizer a Maria que “há muito que olho para ti, sem nunca chegar à fala!”, agarrando-lhe posteriormente as mãos, o início do relacionamento acontece efectivamente com o salvamento e nem a objecção das mães o consegue impedir.

Em *Ala-Arriba!*, esse relacionamento já existia e tinha sido quebrado, quando o salvamento do pai de Julha por parte de João Moço lhe permite retomar definitivamente o seu lugar e fazer com que a comunidade piscatória desculpe de vez o desvio de João Moço com a cigana, desvio esse que já tinha sido perdoado pela própria Julha. No entanto, sem a concordância dos restantes pescadores o equilíbrio tornava-se muito difícil e, portanto, o resgate faz com que João Moço volte a ser acolhido pela comunidade, possibilitando a reunião do par amoroso.

Este erotismo na representação do corpo humano é um dos aspectos que mais diferencia Leitão de Barros de Lopes Ribeiro, bastando só relembrar que n’ *O Primo Basílio*, um história sobre o adultério, mais não há do que beijos entre personagens totalmente vestidas. Luís de Pina considera que o modo como o corpo humano é filmado em *Maria do Mar* revela a “audácia” e a “modernidade” de Leitão de Barros, e permite-lhe ultrapassar as fronteiras de uma história convencional.⁶⁴⁷ Mesmo num documentário como *Pesca do Atum*, Leitão de Barros não se coíbe de apresentá-lo sob diferentes pontos de vista, com o objectivo de o realçar.

⁶⁴⁷ “Leitão de Barros manifesta também a sua audácia e a sua modernidade (...) no modo como revelou sensualmente os corpos e como insinuou um claro erotismo em algumas cenas (o pai afagando os seios da filha, o pescador quase nu trazendo a rapariga nua sob o vestido molhado, a recortar-lhe as formas, o banho das jovens perto da foz), dando aos comportamentos uma outra verdade e uma motivação mais intensa: o convencionalismo da história desaparece ante a força anímica das relações humanas.” PINA, 1986: p. 65.



Por último, retomamos a questão de *Póvoa de Varzim* não ser bem um preâmbulo de *Ala-Arriba!*, como *Nazaré*, *Praia de Pescadores* o é de *Maria do Mar*. Em relação a estes dois, a associação resulta pacífica. O primeiro passa-se fundamentalmente na praia da Nazaré, fazendo o enquadramento da vila no cenário, através da chegada por comboio e dos planos gerais a partir da encosta, e a caracterização dos seus habitantes, seja no mercado, seja principalmente enquanto pescadores (na primeira parte do filme, a única disponível, vemo-los a preparar os barcos e as redes para a pesca). Mesmo os tempos de “ócio” são passados no paredão da praia, pelo que o mar é quase sempre omnipresente. *Maria do Mar* como que se *aproveita* desse filme como introdução (e esquisso) para se abster de fazer mais explanações, já que os planos iniciais da Nazaré, mostrando as casas, a praia e o mar, são curtos e muito escassos. Para além disso, as cenas mais relevantes do filme são passadas na praia: é no mar que, obviamente, se dá o naufrágio do barco do arrais

Falacha e é também no mar que Manuel salva Maria de morrer afogada.⁶⁴⁸ Ou seja, o que *Nazaré, Praia de Pescadores* começa por mostrar é desenvolvido em *Maria do Mar*, que lhe acrescenta a componente ficcional (ou dramática) da história, mas com a participação da comunidade local.

Se repararmos bem, o mesmo não se passa em relação a *Póvoa de Varzim e Ala-Arriba!* Aquele filme está menos relacionado com a especificidade da actividade piscatória, do que com o desenvolvimento industrial e a modernização da vila. Temos naturalmente os planos iniciais que a enquadram, com uma panorâmica sobre a praia e outra sobre a vila aos quais se juntam vários encadeamentos de imagens desta. Na praça, as mulheres também andam nas compras, mas as semelhanças com *Nazaré, Praia de Pescadores* ficam por aqui. Deste ponto em diante, Leitão de Barros mostra-nos as indústrias que proliferam na vila: mulheres trabalham numa fábrica de conservas de sardinha, outras estão numa de tecelagem, homens fabricam cordas para os barcos e “A Poveira” é uma fábrica de tecidos de algodão, cuja saída das trabalhadoras leva Leitão de Barros a fazer um plano muito semelhante ao plano fundador dos irmãos Lumière.⁶⁴⁹ Mas não é só o desenvolvimento industrial o único ponto de interesse na Póvoa de Varzim, vemos igualmente uma praça de touros, com o público a aplaudir, o “Diana Bar” cheio de clientes e o casino, igualmente lotado. Há um certo tom cosmopolita nestas imagens que se afasta inevitavelmente do carácter mais tradicional da pesca. Já em 1942 se pretendia dar uma ideia da modernização de Portugal levada a cabo pelo regime. Neste sentido, é que se pode considerar *A Pesca do Atum* como o antecessor de *Ala-Arriba!*, já que o esforço feito pelos pescadores daquele para apanhar atum tem eco

⁶⁴⁸ Foi preciso chegar ao *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha, para haver um filme de ficção ambientado no mar sem naufrágios.

⁶⁴⁹ *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895), cujo fotograma já mostrámos anteriormente (cf. p. 273).

no esforço desenvolvido pelos pescadores deste quando os barcos chegam à barra. Há



A Pesca do Atum



Ala-Arriba!

portanto uma relação transposta e complexa entre as curtas e o seu desenvolvimento ficcional nas longas-metragens.

Esta noção de uma obra coerente que se vai construindo e aprimorando ao longo de cada filme faz com que seja útil neste momento, para que não se diga que nos estamos a afastar das questões essenciais deste estudo, debruçarmo-nos, de forma necessariamente breve, sobre a problemática do realizador enquanto autor. Quando surgiu em França, na revista *Cahiers du Cinéma* em meados dos anos 50, a chamada ‘política dos autores’ destinava-se a ser um modo de análise que agrupasse cada filme sob a égide de um denominador comum, o próprio autor, por contraponto às análises sociológicas ou ideológicas que se afastavam demasiado de um olhar cinematográfico sobre as obras. E, segundo observa Antoine De Baecque a partir dos textos dos *Cahiers*, esse olhar cinematográfico reflectia-se no modo como, através da *mise-en-scène*, o realizador construía a “moral de um filme”⁶⁵⁰ Ou seja, não era tão importante o que era visto, quanto a forma como era visto.

André Bazin, uma das fontes inspiradoras dos jovens críticos dos *Cahiers* (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol ou Jacques Rivette)

⁶⁵⁰ “La morale d’un film (son contenu, son message politique si l’on veut) tient entière dans la forme cinématographique déployée par l’auteur (cadres, mouvements d’appareils, montage, c’est-à-dire la mise-en-scène).” DE BAECQUE, 2001: p. 7.

refere que: “la « politique des auteurs » consiste, en somme, à élire dans la création artistique le facteur personnel comme critère de référence, puis à postuler sa permanence et même son progrès d’une œuvre à la suivante.”⁶⁵¹ Mas o próprio Bazin também nomeia logo os perigos deste enfoque no “culte esthétique de la personnalité”⁶⁵² do realizador, que são assumir por princípio que um filme menor de um ‘autor’ é melhor que uma obra única de um realizador desconhecido e desdenhar um filme bom de um realizador, só porque até então todos os seus filmes foram maus.

Andrew Sarris leva esta ideia para os EUA denominando-a ‘teoria do autor’.⁶⁵³ Segundo ele, Bazin aprova esta teoria porque a considera: “[a] relatively objective method of evaluating films apart from the subjective perils of impressionistic and ideological criticism.”⁶⁵⁴ Sarris acrescenta que não se pode assumir que todos os filmes de um realizador, mesmo que seja considerado um ‘autor’, sejam bons e que um mau realizador faça sempre maus filmes: “no, not always, but almost always, and that is the point.”⁶⁵⁵ Partindo daqui, Sarris estabelece três premissas para a ‘teoria do autor’:

1) “Technical competence of a director.”⁶⁵⁶ Refere ele que um grande realizador tem que saber manejar os aspectos técnicos de um filme.

2) “Distinguishable personality of the director.”⁶⁵⁷ Segundo Sarris, algumas características recorrentes de estilo são a assinatura do realizador e a aparência do filme deverá reflectir o seu modo de ser.⁶⁵⁸

⁶⁵¹ BAZIN in DE BAECQUE (ed.), 2001: p. 112.

⁶⁵² *Idem*, p. 114.

⁶⁵³ Sarris chama *auteur theory*, porque em inglês *author* é quem escreve a obra, o que, aplicando ao cinema, fizesse com que estivéssemos a falar do argumentista.

⁶⁵⁴ SARRIS (1962) in *Film Culture – An Anthology*, 1970: p. 129.

⁶⁵⁵ *Idem*, p. 132.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ Não se pretende neste projecto fazer uma resenha das polémicas que esta ‘teoria’ causou, mas poderemos dizer que uma das objecções que Pauline Kael levantou, na senda do que Bazin referiu sobre o “culto estético da personalidade”, foi: “when a famous director makes a good movie, we look at the movie, we don’t think about the director’s personality; when he makes a stinker we notice his familiar touches because there’s not much else to watch” in Kael, Pauline. “Circles and Squares” in *Film Quarterly*, vol. XVI, nº 3, spring 1963, p. 15.

3) “Interior meaning, the ultimate glory of the cinema as an art.”⁶⁵⁹ Sarris considera que o significado interior resulta da tensão entre a personalidade do realizador e o seu material. Não é bem, acrescenta ele, a sua visão do mundo, nem a sua atitude perante esse mesmo mundo, porque parte desse significado interior está imbricado no cinema e não pode ser descrito em termos não-cinematográficos. Sarris arrisca uma hipótese chamando-lhe o “*élan* da alma”, definindo alma da seguinte maneira: “[an] intangible difference between one personality and another, all other things being equal.”⁶⁶⁰

Em forma de conclusão do seu texto seminal sobre ‘teoria do autor’, Sarris concorda com Renoir quando este diz que “a director spends his life on variations of the same film.”⁶⁶¹ Alguns anos mais tarde, Sarris reconhece que a ‘teoria do autor’ nunca foi uma teoria *tout court*, mas porventura um instrumento crítico que permitiu algo de muito importante: “movies to be resurrected, genres to be redeemed, directors to be rediscovered.”⁶⁶² Por isso mesmo, considera ele que o ‘autorismo’ tem mais a ver com a forma como se fala dos filmes e como se pode avaliá-los do que com o modo como eles são feitos.⁶⁶³ Ou seja, está mais do lado da crítica do que da criação artística, o que o leva a concluir: “auteurism is and always has been more a tendency than a theory, more a mystique than a methodology, more an editorial policy than an aesthetic procedure.”⁶⁶⁴ No entanto, mesmo assim, Sarris considera que, como resposta à crítica sociológica que dava prevalência ao *o quê* em detrimento do *como*, a ‘teoria do autor’ é a mais fiável forma de avaliar a qualidade dos filmes sem se ter que fazer uma análise

⁶⁵⁹ SARRIS (1962) in *Film Culture – An Anthology*, 1970: p. 133.

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

⁶⁶¹ *Idem*, p. 134.

⁶⁶² SARRIS, Andrew. “Notes on the Auteur Theory in 1970” in *Film Comment*, vol. 6, nº 3, Autumn 1970, p. 8.

⁶⁶³ SARRIS, Andrew. “The Auteur Theory Revisited” in *American Film*, vol. II, nº 9, July – August 1977, p. 53.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

microscópica de todos os que jamais foram feitos, porque o que o ‘autor’ faz num filme é unir o *o quê* e o *como* num estilo pessoal.⁶⁶⁵

Partindo destes pressupostos, podemos considerar que o ‘estilo pessoal’ de Leitão de Barros é manifesto em inúmeros aspectos da sua obra, nomeadamente em dois planos muitos semelhantes em *Maria do Mar* e *Ala-Arriba!*. Quando o mar está demasiado agitado, os sinos da igreja tocam e a população vai toda a correr para a praia a rezar para que os barcos de pescadores cheguem em segurança. Em ambos os filmes, Leitão de Barros utiliza o mesmo plano geral, que segundo Nobre “Eisenstein não desdenharia”,⁶⁶⁶ para mostrar a massa humana a correr pelo areal abaixo. Este plano permite não só ter uma visão completa da dimensão da população, mas também reduzi-la à sua insignificância (vistas assim de longe, as pessoas parecem autênticas formigas) de nada poder fazer perante o poderio do mar. E o que é facto é que em ambos os filmes



Maria do Mar



Ala-Arriba!

há pescadores que morrem. O que parece ser uma deriva funciona aqui como evidência da diversidade e complexidade do universo de Leitão de Barros, não fazendo da sua abordagem ao mundo piscatório uma mera pesquisa folclórica, mas a marca da sua grandeza estética e do seu valor autoral. Bastaria porventura este conjunto de filmes para o estabelecer como um realizador de maior estatura do que Lopes Ribeiro.

⁶⁶⁵ SARRIS, Andrew. “A Theory of Film History” in NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods: An Anthology*. Berkeley, University of California Press, 1976, p. 250.

⁶⁶⁶ NOBRE, 1964: p. 126.

2.2. O documentário propagandístico como modo intervalar e de sobrevivência?

O segundo conjunto de filmes é o que mais se relaciona com a proposta desta tese, já que se constitui de documentários que propagandeiam a ideologia subjacente ao regime. No entanto, diferenciam-se dos de António Lopes Ribeiro por não terem tão vincado o culto da personalidade. Além disso, também há que dizer que Leitão de Barros não foi tão prolixo no que se refere a este tipo de filmes, nem dependia tanto deles para se afirmar como realizador. Mesmo assim, nas três curtas-metragens – que não têm como tema o mar – que realizou durante a presidência de Carmona, este e Salazar aparecem em duas delas, a saber, *Legião Portuguesa* e *Mocidade Portuguesa* (a terceira é *Lisboa e os Problemas do seu Acesso*). É sobre estes que iremos começar por nos debruçar, até porque, para além de serem os primeiros em termos cronológicos, são os mais marcadamente ideológicos. Criadas em 1936 (a Mocidade a 19 de Maio e a Legião a 30 de Setembro),⁶⁶⁷ estes filmes retratam os primeiros passos das duas instituições, nomeadamente o 28 de Maio de 1937 em que 12.000 legionários e 3.000 membros da Mocidade desfilaram em Lisboa.⁶⁶⁸ Ambos têm muitos pontos de contacto com *Triumph des Willens*, datado de 1935, tanto no aparato formal como no conteúdo ideológico.

Não nos foi possível apurar se Leitão de Barros terá ou não visto o filme de Riefenstahl entre a sua estreia a 28 de Março de 1935⁶⁶⁹ e 7 de Agosto de 1937, data do

⁶⁶⁷ RAMOS, Rui (coord.); VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo; MONTEIRO, Nuno Gonçalo. *História de Portugal*. Lisboa, A Esfera dos Livros, 2009, p. 637.

⁶⁶⁸ MENESES, 2009: p. 167.

⁶⁶⁹ BARSAM, 1975: p. 26.

registo de licença de exibição de *Mocidade Portuguesa*.⁶⁷⁰ Sabe-se que *Triumph des Willens* não teve estreia em Portugal, mas também se sabe que, entre Março de 1933 e Agosto de 1934, Leitão de Barros fez um périplo por alguns países europeus, pedindo para tal uma bolsa de estudo à Junta da Educação Nacional por seis meses, “para aperfeiçoar e completar os estudos que iniciou nos países que julgar útil visitar, e sem vencimentos do seu cargo oficial de professor dos liceus”,⁶⁷¹ bolsa essa que foi renovada por duas vezes até perfazer sensivelmente um ano e meio. No relatório que produziu acerca desta sua segunda viagem pelo estrangeiro (já tinha feito uma entre Dezembro de 1930 e Fevereiro de 1932), datado de 5 de Setembro de 1934, Leitão de Barros refere que visitou “as oficinas de produção da indústria cinematográfica” dos seguintes países: Alemanha, França, Itália, Áustria, Checoslováquia, Bélgica e Polónia.

Ora bem, segundo Richard Barsam, a 1 de Dezembro de 1933 estreou na Alemanha *Der Sieg des Glaubens*, filme sobre o 5º Congresso do Partido Nacional-Socialista, que decorreu em Agosto desse ano (*Triumph des Willens* é sobre o 6º Congresso no ano seguinte).⁶⁷² É de crer que, se Leitão de Barros contactou com a indústria cinematográfica alemã nessa altura, se torne bem possível que o tenha visionado. Por outro lado, o próprio *Triumph des Willens* estreou noutros países europeus, tendo inclusive ganho o *Diplôme de Grand Prix* em 4 de Julho de 1937 na *Exposition Internationale des Arts et des Techniques* em Paris,⁶⁷³ pelo que não é despiciendo pensar que Leitão de Barros também o poderá ter visto numa sua outra estada no estrangeiro.

⁶⁷⁰ Com o nº 45 no livro de registos de filmes. *Legião Portuguesa* foi registado a 13 de Agosto de 1937 com o nº 46. In SNI, IGAC, livro 888 no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

⁶⁷¹ A documentação acerca das viagens de Leitão de Barros, nomeadamente as cartas de pedidos de bolsa e respectiva concessão pelas autoridades, encontra-se no arquivo do Instituto para a Alta Cultura cujo espólio está guardado no Instituto Camões.

⁶⁷² BARSAM, 1975: p. 13.

⁶⁷³ *Idem*, p. 26.

Mocidade Portuguesa (com uma duração de 9') começa com uma panorâmica picada sobre o Terreiro do Paço com o genérico inicial e os elementos da Mocidade alinhados. Ou seja, é outra vez uma panorâmica a abrir o filme. De seguida, passamos para um plano ligeiramente contrapicado do “Engenheiro Nobre Guedes, comissário geral da Mocidade Portuguesa” a discursar. Há um *travelling* sobre elementos da Mocidade com transparência de Nobre Guedes a falar, quase como se pudéssemos seguir o percurso das suas palavras até aos ouvidos de quem o escuta.



A legenda seguinte situa-nos “no acampamento” e todos saem das tendas ao mesmo tempo para tomar banho, e se arranjam. Descascam batatas e preparam peixe, em planos que voltam a fazer lembrar os do acampamento de *Triumph des Willens*.



Mocidade Portuguesa



Triumph des Willens



Mocidade Portuguesa



Triumph des Willens



Mocidade Portuguesa



Triumph des Willens

Também se ensaia já o alinhamento que será feito durante o desfile e os membros almoçam ao ar livre, enquanto recebem a visita do general Carmona. Praticam várias actividades, como jogar à bola e escrever, e vemos o desfile a cavalo num plano com a câmara fixa.

“O Chefe do Estado e o Chefe do Governo visitam o acampamento” e temos um *travelling* sobre a saudação fascista dos membros da Mocidade, intercalado com Carmona a *passar revista às tropas*. Enquanto se ouve o hino nacional, vemos pormenores do grupo e à passagem de Carmona e Salazar todos fazem a saudação fascista. A estratégia de repetição encaixa no estereótipo documental de que já falámos abundantemente.

No “28 de Maio”, acontece o desfile da Mocidade com inúmeras bandeiras e Carmona e Salazar a baterem palmas. Há pormenores das pernas a marchar (curiosa



Mocidade Portuguesa



Oktiabr



Der Sieg des Glaubens

semelhança com Eisenstein, mas também com Riefenstahl embora esta raramente faça planos aproximados dos membros inferiores – veja-se um exemplo de *Der Sieg des Glaubens*, que como já vimos muito provavelmente Leitão de Barros terá visto na sua estada na Alemanha) e uma panorâmica do desfile com saudação fascista. Muita gente está a assistir, inclusive no cimo das árvores, quase como se fosse um jogo de futebol. Aviões no céu e pássaros sobrevoam os elementos da Mocidade no Terreiro do Paço e regressamos à mesma panorâmica inicial.

“No Terreiro do Paço, a Mocidade Portuguesa saúda os chefes” e todos fazem a saudação fascista num plano novamente a evocar Riefenstahl, seguido de grandes

planos dos seus membros. Alguns tocam tambor e vemos um desfile de ginastas a



Mocidade Portuguesa



Triumph des Willens

realizarem exercícios, alguns deles em grandes planos, com um *travelling* sobre um dos exercícios. Um outro plano dá-nos a ver a tribuna com Carmona e Salazar, ouvindo-se o hino nacional em fundo. A assistência e os membros são mostrados em planos fixos e em panorâmicas. Quando Carmona e Salazar descem da tribuna, fazem-no em grande plano. Ouve-se uma voz a gritar “Viva Salazar” e depois “Viva Carmona”, acompanhada pela multidão. O último plano do filme é o de uma das bandeiras da Mocidade Portuguesa, embora não a que mais associamos com o movimento, plano sintomático da importância da insígnia, apontando para a essência da encomenda.



Logo no princípio de *Legião Portuguesa* (mudo e com 8’ de duração), um intertítulo situa-nos no acampamento em Sete-Rios em 1937: uma panorâmica para a direita sobre a entrada do recinto faz *raccord* com uma panorâmica para a esquerda sobre as tendas e os membros da Legião à volta delas. Seguidamente temos uma panorâmica em plano picado sobre o terreno do acampamento. Alguns dos jovens vão “praticando... preceitos de higiene e limpeza” e temos mais uma panorâmica sobre a lavagem de pés. Tudo é muito semelhante com o que Riefenstahl mostra em *Triumph*

des Willens, inclusive no pormenor da higiene corporal, apesar de a juventude estar num acampamento ao ar livre: lava-se o corpo antes de se lavar a alma.



Legião Portuguesa



Triumph des Willens

Depois de estarem todos prontos, há “a concentração para a continência à bandeira” e vemos um desfile em plano oblíquo com a câmara fixa. Os membros da corporação marcham com espingardas ao ombro em mais um plano fixo oblíquo situado, num nível mais elevado, mostrando “a saída do acampamento para a PARADA na Avenida da Liberdade”.⁶⁷⁴ No desfile na rua, a câmara mantém-se fixa e os membros são vistos de trás, no plano seguinte, a câmara dá um salto de 180° que os faz marchar em direcção a ela, continuando fixa.



⁶⁷⁴ As maiúsculas estão presentes no intertítulo.

A legenda seguinte já nos situa em 1938,⁶⁷⁵ pelo que as imagens do ano anterior se concentram exclusivamente na preparação e deslocação para a parada na Av. da Liberdade, e não nela própria, como seria de esperar: “com a assistência de Sua Ex.^a o Presidente da República e do Governo, os legionários do Distrito de Lisboa ratificaram publicamente o seu compromisso de honra em 12-6-1938”. Como qualquer filme sobre a Legião estaria incompleto sem um seu desfile, esta legenda precede-o e o local é sem surpresa o Terreiro do Paço, como acontece abundantemente nos documentários de Lopes Ribeiro. A presença das mais altas figuras do Estado faz com que o filme lhes tenha naturalmente que dar relevo e assim vemos Salazar a falar com outras individualidades: “Sua Ex.^a o Presidente do Conselho aguarda a chegada do venerando Chefe do Estado” e, quando este faz a sua aparição, saúda os demais presentes.

“Dirigindo-se ao local da concentração no Terreiro do Paço” vemos num plano picado as tropas a colocarem-se. De seguida, em “aspectos durante a ratificação” a câmara continua fixa num plano picado e depois faz uma panorâmica



com os membros todos alinhados. Passamos para o nível do solo, em que os membros da corporação estão quase de perfil a executar a saudação fascista e temos uma óbvia

⁶⁷⁵ *Legião Portuguesa* estreou a 24 de Agosto de 1937 como complemento de *Maria Papoila*, que estava em cartaz no São Luiz e Condes desde 15 de Agosto, tal como se prova na publicidade no *Diário de Notícias*: “Estreia sensacional! A *Legião Portuguesa*. Colossal documentário sonoro da Tobis. Incluindo os discursos do Dr. Costa Leite, etc. O acampamento, o desfile, os hinos, a continência dos chefes da Legião a Salazar! A completar o espectáculo, o formidável documentário *Mocidade Portuguesa*. Com as eloquentes palavras do seu chefe, o eng^o Nobre Guedes.” In D.N, Ano 73, nº 25.701, 24-8-1937, p. 3. De referir que “o formidável documentário” (D.N, Ano 73, nº 25.694, 17-8-1937, p. 3) *Mocidade Portuguesa* só teve direito a publicidade dois dias depois da estreia de *Maria Papoila*, pelo que não se consegue saber se também estreou no dia 15. De qualquer maneira, esta legenda de 1938 indica que a única cópia de *Legião Portuguesa* hoje existente no arquivo da Cinemateca Portuguesa, feita a partir de uma cópia em nitrato da época, foi objecto de uma remontagem *a posteriori*. Curiosamente, esta cópia tem 239 m, enquanto a cópia estreada em 1937 tinha 289 m, o que nos leva a supor que Leitão de Barros terá feito cortes nesta versão para incluir os eventos do ano seguinte.

panorâmica sobre eles. Mantendo-nos ao nível do solo, vislumbramos a tribuna num plano contrapicado: Carmona faz continência e todos os outros a saudação fascista,



enquanto Salazar está com os braços em baixo. Terá sido certamente uma casualidade, já que noutros filmes da mesma altura temos Salazar a replicar.

A assistência, maioritariamente feminina, está sentada e a câmara fixa num plano picado mostra-nos “o início do desfile no Terreiro do Paço”. Há “a passagem no Largo D. João da Câmara”, em que a câmara se mantém num plano picado e vemos as motas, e depois os membros da Legião a marcharem. O filme termina com a câmara ao nível do solo, a seguir o desfile. Nada de muito novo no aparato formal estereotipado deste tipo de documentários.

Assumindo-se como filmes sobre temáticas afins, existem algumas diferenças entre eles. Se o facto de a *Legião Portuguesa* não ter som e a *Mocidade Portuguesa* o possuir pode apenas atribuir-se a problemas de conservação, já que estreando na mesma data não é crível que assim fosse originalmente, em termos estéticos, o que se debruça sobre a Mocidade é muito mais trabalhado do que o da Legião: a câmara é muito mais móvel, a diversidade de planos e ângulos de câmara bastante maior, e a realização mais criativa, com predominância de panorâmicas e *travellings*. O tempo de permanência no ecrã de Salazar e Carmona é superior e eles estão presentes em todas as fases da apresentação evolutiva da Mocidade, desde o acampamento até ao desfile.

O terceiro filme realizado durante a presidência de Carmona debruça-se sobre a evolução do trânsito na capital. Em *Lisboa e os Problemas do seu Acesso* (1944, 19' de duração), faz-se uma retrospectiva da evolução da cidade desde a fundação até às construções e às acessibilidades daquele período. Uma voz *off* conduz-nos por mapas antigos e miniaturas sobre a fundação da cidade, passando pela reconstrução da altura do terramoto de 1755 até imagens actuais do Terreiro do Paço, Rossio, Praça do Império, aeroporto em construção, Instituto Superior Técnico, Fonte



Luminosa, Almirante Reis, a edificação do Viaduto Duarte Pacheco e finalizando na auto-estrada do Estoril que vai dar ao estádio do Jamor, ainda por inaugurar, mas com um lançamento simbólico do disco a partir das bancadas. É um filme institucional, claramente uma encomenda, mas sem a presença de nenhuma das altas figuras do Estado, o que não deixa de ser pouco habitual naquela altura, nem propaganda exposta, predominando os aspectos museológicos, monumentais e de modernização da capital.

Os restantes filmes propagandísticos, todos eles realizados um pouco como estratégia de sobrevivência após o descalabro comercial de *Vendaval Maravilhoso*, seguem esta linha institucional, em que as altas figuras do Estado vão tendo um papel progressivamente menos relevante, pelo menos em comparação com os filmes anteriores e também com as películas propagandísticas de Lopes Ribeiro. *A Última Rainha de Portugal* (1951, 22' de duração) ainda dá alguma importância a Salazar, já que as últimas declarações da rainha D. Amélia, viúva de D. Carlos, perto do final do filme, assumem a gratidão laudatória: “ao presidente Salazar o meu agradecimento mais uma vez por tudo, a minha gratidão, os meus votos mais autênticos de felicidades e da

continuação da salvação do país.” O filme constitui uma homenagem a D. Amélia e percorre os espaços em que ela viveu, com predominância do Paço de Vila Viçosa, que, segundo a voz *off* de Pedro Moutinho, “o governo do presidente Salazar



dignificou sob orientação do grande ministro que foi Duarte Pacheco”, mostrando as várias divisões do palácio e descrevendo o seu conteúdo.

De seguida, passamos para “Chesnay - Arrabaldes de Versailles”, em cujo castelo a rainha viveu os últimos 30 anos. Vemos uma placa “Avenue de la Reine Amélie” e na mesa de trabalho de D. Amélia na biblioteca existem várias fotos de família. No meio das imagens de “parentes e príncipes da igreja” encontra-se a do “Sr.



Dr. Oliveira Salazar, para o qual a soberana guardou essa excepção extraordinária, incluindo-o entre os grandes da sua afeição”, tendo, aliás, o retrato de Salazar direito a um grande plano fixo, o único. O filme termina com

fotos da rainha já morta e dentro do caixão no dia “25 de Outubro de 1951”. As flores vieram do “Palácio da Pena” para “o leito da morte da inesquecível noiva de Sintra”, conclui a voz *off*.

Em *Portugal Comemora a Morte do Infante D. Henrique* (1960, 23’ de duração), não está presente nenhuma figura oficial do regime. Este filme tem uma diferença significativa em relação aos restantes, já que foi feito a cores, em formato *scope*, com a voz *off* de Henrique Mendes a narrar os eventos que celebraram o quinto

centenário da morte do Infante D. Henrique, concentrados maioritariamente na zona de Belém, perto do Padrão dos Descobrimentos. O tom nacionalista surge logo de início, com rapazes a desfilar com a bandeira nacional, vistos também em planos contrapicados: Leitão de Barros dá ênfase a alguns monumentos nacionais relacionados



com o Infante, fazendo panorâmicas sobre pormenores da porta do Mosteiro dos Jerónimos, da construção do Padrão, da fachada do Mosteiro da Batalha e do promontório de Sagres.

A história da vida do Infante é mostrada através de gravuras em vários livros, mas o desembarque em Ceuta tem honras de ficcional reconstituição histórica, dando-se, em Agosto de 1960, a inauguração do Padrão, momento em que, ao contrário de outros eventos do mesmo tipo no passado, não vemos nenhuma entidade oficial. O filme termina com o seu túmulo no Mosteiro da Batalha,



comentado da forma *poética* (e patética) habitual: “sob o seu túmulo paira o sonho e a antecipação dos galeões das Índias e o mar o embala como o primeiro noivo das ondas virgens”.

Como dois dos últimos três filmes desta secção são inaugurações de pontes, damos um salto na cronologia que temos vindo a seguir para analisarmos, muito brevemente, *Escolas de Portugal* (1962, 14’ de duração).⁶⁷⁶ Partindo do mapa de

⁶⁷⁶ Também realizado a cores, este filme, propriedade do Ministério das Obras Públicas, foi exibido como complemento de *O Mais Selvagem entre Mil* e fez, segundo números da distribuidora Paramount Films,

Portugal, Leitão de Barros mostra o desenvolvimento do parque escolar em algumas zonas do país, complementando as imagens com os números que atestam a sua evolução: por exemplo, na zona do Porto, “900 mil crianças matriculadas quando em 1930 estavam pouco mais de 380 mil” e “9.200 escolas em vez de 4.400.” Esta presença de números e estatísticas oficiais já tinha sido adoptada, como vimos, por



Lopes Ribeiro em *A Revolução de Maio*, numa estratégia de validação das imagens que mostravam o desenvolvimento e a *redenção* do país: para além do valor de documento escrito, esta estratégia, tão comum, como vimos, ao cinema de propaganda nacional, rima com a obsessiva necessidade retórica de substituir a imagem pela palavra, como acontece com os comentários em *off*, dando conta das limitações visuais, tão patentes sobretudo na obra documental de Lopes Ribeiro.

O esquema do filme é muito semelhante nas várias localidades, com imagens das crianças a lerem e escreverem nas salas de aulas, e depois panorâmicas delas a correrem pelo recreio. A voz *off* remata o filme com o já usual tom entre o poético e o propagandístico: “são estes pequeninos sorrisos e estes corações puros que no ano 2000 encherão a vida portuguesa. Cuidar deles é semear bem a nossa terra”. Mais uma vez, não se vê nenhuma figura do regime.

Os últimos dois filmes desta secção são *A Ponte da Arrábida sobre o rio Douro* (1961, 14’ de duração) e *A Ponte Salazar sobre o rio Tejo em Lisboa em 1966* (1966, 45’ de duração). A grande diferença entre eles é que no primeiro a ponte é inaugurada

25.082 espectadores. In “Processos relativos a Distribuição de Filmes”: SNI, caixa nº 20, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Esta contabilização oficial do número de espectadores, algo praticamente inédito naquela altura, dever-se-á provavelmente ao facto de o filme ser propriedade do Ministério das Obras Públicas, o que torna compreensível os relatórios regulares sobre o seu percurso comercial.

por Américo Tomás, Presidente da República, enquanto o segundo conta com a sua presença e a do próprio Salazar. Ambos os filmes fazem um historial breve do início das obras, com utilização de alguns planos aéreos que aproveitam para enquadrar as pontes no espaço. As vigas, os cabos, os arcos e todos os outros elementos que constituem a estrutura das pontes são pretexto para Leitão de Barros fazer alguns planos que aproveitam as respectivas linhas e pontos de fuga, planos esses que fazem lembrar, um pouco tardiamente, algum do cinema em voga nos anos 20 e início dos anos 30, nomeadamente os já referidos *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, de Walter Ruttmann (1927) e *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira (1931).⁶⁷⁷ Temos



A Ponte da Arrábida sobre o rio Douro



Douro, Faina Fluvial



A Ponte Salazar sobre o rio Tejo em Lisboa em 1966



Douro, Faina Fluvial

imagens das duas inaugurações, mas com música de fundo em lugar dos respectivos discursos. Quem trabalhou nas construções também é referenciado, com os responsáveis

⁶⁷⁷ Para além da qualidade estética do universo de Leitão de Barros, parece-nos sempre de relevar a sua clara inscrição nas estratégias modernistas dos finais da década de 1920.

das obras a serem cumprimentados e condecorados por Américo Tomás em ambos os filmes. No último destes, a presença de Salazar já não tem de maneira nenhuma a vitalidade que tinha nos filmes de Lopes Ribeiro, vendo-se um homem envelhecido e com escassa representação no ecrã. Significativamente, o filme termina com Américo Tomás a inaugurar a ponte dizendo “é posta ao serviço da Nação a ponte Salazar” e com a voz *off* rematando “nada traduzia melhor essa fidelidade e essa mensagem do que o nome do seu patrono”. O regime estava gasto e esta última inauguração quase serve de canto do cisne de Salazar, a apenas dois anos da queda da cadeira, dando ao filme a sua conveniente marca icónica e fazendo eco com alguns dos últimos documentários de Lopes Ribeiro. E, no entanto, apesar de também o universo eclético e multifacetado de Leitão de Barros se encontrar, também ele, gasto, ainda surgiam, aqui e ali, belíssimas e derradeiras rimas com o geometrismo do seu tão desaproveitado Modernismo formal.

2.3. O Cinema Histórico possível num país em que o *Peplum* não faria sentido

Depois destes documentários mais marcadamente propagandísticos, concentrar-nos-emos agora no tríptico de filmes de ficção sobre figuras históricas, *Bocage*, *Inês de Castro* e *Camões*, em que se faz a exaltação da nacionalidade.⁶⁷⁸ As histórias de dois

⁶⁷⁸ De notar que Leitão de Barros faz esta exaltação da nacionalidade a partir da biografia de figuras históricas, enquanto Lopes Ribeiro o faz através da adaptação contígua das obras literárias de Camilo, Garrett e Eça o cânone dos cânones oitocentista. Poderemos até dizer que essa exaltação é feita de forma cinematográfica, seguindo, embora de maneira transversa, o modelo do *biopic* (apesar da incidência em Bocage e na sua lenda, bem como em Camões e na sua estranha biografia, por vezes reconstruída a partir de textos poéticos) por Leitão de Barros e cinemático-literária por Lopes Ribeiro. Aliás, esta prevalência da obra literária sobre o filme foi descrita por Alves Costa (cf. nota 619 na p. 399). Para além da circunstância incontornável do encontro de ambos os cineastas em *Camões*, de que Lopes Ribeiro foi produtor, há uma outra curiosidade que cruza as duas referidas *trilogias*, a coincidência dos actores protagonistas: António Vilar encarna o Simão Botelho e o Basílio de duas das adaptações de Lopes Ribeiro, bem como o D. Pedro e o Camões de duas das fantasias históricas de Leitão de Barros; Raúl de

poetas e de uma rainha depois de morta serviram de pretexto para celebrar o orgulho de ser português e dois desses filmes obtiveram, como já vimos, reconhecimento internacional por parte de Espanha (*Inês de Castro*) e do Festival de Cannes (*Camões*).⁶⁷⁹ Os anos 30 e 40 foram de esplendor para o regime de Salazar e, depois da Exposição do Mundo Português em 1940, estas distinções em 1945 e 1946, respectivamente, elevaram certamente o *ego* do Estado Novo, em especial o de António Ferro, embora ele estivesse a apenas dois anos (1949) de abandonar o Secretariado Nacional de Informação (SNI).

Em 1936, estreou *Bocage*, que destes três filmes é o único que não chegou conservado até aos nossos dias, pois faltam cerca de 40 minutos, além de apresentar inúmeras falhas de som. No entanto, mesmo assim consegue ter-se uma noção razoavelmente completa daquilo que o realizador pretendia: depois da realização da adaptação do romance de Júlio Dinis (*As Pupilas do Senhor Reitor*), de que falaremos mais adiante, Leitão de Barros concentrou-se na figura do poeta Bocage. Nas suas próprias palavras, “não se trata de um filme biográfico, muito menos de história romanceada. O que interessa é o espírito e o carácter do poeta e a «verdade» psicológica da personagem.”⁶⁸⁰ E, quanto a nós, são essas mesmas características (o espírito, o carácter e a verdade psicológica da personagem principal) que constituem o primordial traço de união dos três filmes desta trilogia: que gira em volta de uma figura principal (em *Inês de Castro*, ela é D. Pedro), simbolizando a portugalidade e constituindo um veículo para a exaltação da nacionalidade tão cara ao Estado Novo.

Carvalho interpreta Bocage para Leitão de Barros, em 1936, para muitos anos mais tarde aparecer seleccionado por Lopes Ribeiro para o Manuel de Sousa Coutinho do *Frei Luís de Sousa* (1950). Para acrescer às coincidências, e mais estranha ainda, uma vez que se trata de uma actriz com escassa presença cinematográfica (ao contrário do que sucedia com Vilar e Raúl de Carvalho), notemos que o papel de Madalena de Sousa Coutinho foi confiado a Maria Sampaio, cuja única outra interpretação no cinema sonoro havia sido no papel coadjuvante da Marquesa de Seide em *A Severa* (1931) de... Leitão de Barros!

⁶⁷⁹ Cf. p. 408.

⁶⁸⁰ RIBEIRO, M. Félix. *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896–1949*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 356.

Neste sentido, não é de estranhar que tenham sido três grandes produções, gozando de recursos muito pouco habituais até então no cinema em Portugal. Segundo Félix Ribeiro, *Bocage*⁶⁸¹ e *Camões* assumem-se como “o mais dilatado esforço de



produção de que havia memória no panorama do cinema português, tanto pelos meios postos à sua disposição,⁶⁸² como pela amplitude conseguida quanto à reconstituição histórica de uma época.”⁶⁸³

No que respeita a *Inês de Castro*, o filme resultou de uma co-produção com Espanha

que lhe permitiu não só o acesso a abundantes meios técnicos e artísticos, como também naturalmente a sua distribuição comercial no país vizinho.⁶⁸⁴

O tom solene dos filmes é logo dado no genérico inicial: de *Bocage* não podemos falar, já que faltam essas imagens, mas o dos outros dois é muito semelhante.

⁶⁸¹ Sendo uma co-produção luso-espanhola, foram rodadas duas versões de *Bocage*: a destinada ao mercado português e uma intitulada *Las Très Gracias*, com um elenco maioritariamente castelhano, dirigida ao mercado espanhol e latino-americano (embora tenha igualmente estreado em Portugal). Segundo Paulo Cunha, o fracasso comercial em Espanha inviabilizou a distribuição do filme nos territórios de língua castelhana para lá do Atlântico (in <http://worldcinemadirectory.co.uk/component/film/?id=750>). A foto retrata os protagonistas portugueses e espanhóis, com Leitão de Barros ao centro (coleção da Cinemateca Portuguesa).

⁶⁸² *Camões* custou “a soma nunca vista em Portugal de 4800 contos. Qualquer coisa como 400 mil contos [dois milhões de euros] de hoje.” In COSTA, 1996: p. 15. Como comparação, podemos referir que 17 anos depois *Verdes Anos* de Paulo Rocha custou apenas 800 contos. In COSTA, 1991: p. 125. No entanto, *Camões* não foi o êxito que se esperava, porque “aguentou apenas 8 semanas em Lisboa, com cerca de 80 mil espectadores” e originou um “défice de cerca de 1200 contos.” *Idem*, p. 92. A publicidade da época fala em mais 20 mil espectadores (“cerca de 100 000 pessoas viram já o maior êxito do cinema nacional – *Camões*. Mas um êxito, por maior que seja, não pode eternizar-se no cartaz.” - *D.N.* Ano 82, nº 28.997, 5-11-1946, p. 3) e, comparando as semanas em exibição com a de outros filmes (cf. Anexo D), não se pode dizer que tenha sido pouco (oito semanas, entre 23 de Setembro e 19 de Novembro de 1946), mas o problema terá sido mesmo o volume do investimento feito. Por seu turno, *Bocage* esteve oito semanas em cartaz (entre 1 de Dezembro de 1936 e 14 de Janeiro de 1937) e aparentemente foi alvo de “enchentes sucessivas! 95.000 pessoas que já viram este filme desejam tornar a vê-lo.” In *D.N.* Ano 73, nº 25.471, 3-1-1937, p. 3.

⁶⁸³ RIBEIRO, 1983: p. 353.

⁶⁸⁴ Neste caso, não se fizeram duas versões, mas deram-se aos actores espanhóis papéis de grande destaque, tais como o da própria Inês (Alicia Palacios) e de D. Constança (Maria Dolores Pradera). Para além disso, a grande maioria da equipa técnica é estrangeira. Em Portugal, *Inês de Castro* esteve nove semanas em exibição (entre 9 de Abril e 8 de Junho de 1945).

Tanto *Inês de Castro* como *Camões* começam com uma dedicatória (a Vieira Natividade⁶⁸⁵ e a Afonso Lopes Vieira,⁶⁸⁶ respectivamente) e todo o genérico inicial está inserido num material relevante para a história das duas figuras: uma pedra a fazer recordar as pedras dos túmulos de D. Pedro e D. Inês⁶⁸⁷ (aliás, como diz a legenda, Vieira Natividade foi o “primeiro que leu nos túmulos de Alcobaça a tragédia de amor e o adeus imortal – até ao fim do mundo”) e uma folha de papel, com decorações alusivas à prisão, remetendo para *Os Lusíadas* e para a vida agitada de Camões, várias vezes detido, com uma aventureira passagem pelo norte de África e pelo Oriente.

A inscrição destas figuras na realidade é validada pelos monumentos que estão relacionados com elas e que constituem a primeira imagem dos filmes. Mais uma vez *Bocage* fica de fora, porque se desconhece o seu início, mas *Inês de Castro* inicia-se com uma panorâmica vertical descendente sob a fachada do Mosteiro de Alcobaça, seguido de um *travelling* frontal na entrada da igreja e culminando com pormenores dos túmulos, enquanto ouvimos a voz *off* a narrar a história, ao passo que em *Camões* temos um desenho de Coimbra na Idade Média, com o Mosteiro de Santa Cruz em destaque,



Inês de Castro



Camões

⁶⁸⁵ Manuel Vieira Natividade (1860-1918) foi escritor, etnólogo e arqueólogo, com trabalhos sobre a História e a Pré-História de Alcobaça, e que realizou a interpretação iconográfica dos túmulos de D. Pedro I e D. Inês de Castro (in <http://www.joaquimvieiranatividade.com/familianatividade.html>).

⁶⁸⁶ Afonso Lopes Vieira (1878-1946) foi um poeta e ficcionista português, que participou igualmente numa edição de *Os Lusíadas* (in [http://www.infopedia.pt/\\$afonso-lobes-vieira](http://www.infopedia.pt/$afonso-lobes-vieira)). Segundo Luís Reis Torgal, o argumento de *Camões* foi inspirado nele, que supervisionou inclusivamente os diálogos do filme [TORGAL in TORGAL (coord.), 2001: p. 23], tendo falecido no ano da sua estreia.

⁶⁸⁷ Luís de Pina considera que “o genérico é original e bem executado.” PINA, 1986: p. 95.

para depois um *dissolve* nos mostrar o Mosteiro na *realidade*. Ou seja, os lugares ligados a estas personagens são reais e isso situa e, de certa maneira, cauciona a sua ficcionalidade, porque se pressupõe que aquelas personagens *pertenceram* àqueles espaços, ainda que reconstituídos, a posteriori, em estúdio, ou identificados no presente.

Como dissemos, e aproveitando as próprias palavras de Leitão de Barros sobre *Bocage*, é o espírito, o carácter e a verdade psicológica do retratado o maior traço de união destes três filmes. Desde muito cedo, temos as personagens principais em todo o seu esplendor e Leitão de Barros mostra-as tal como eram (ou se imaginam), sem esconder artifícios, complexidades, virtudes ou defeitos: Bocage canta logo nas primeiras cenas e desfila com o resto da tripulação do barco que veio da Índia, olhando para as mulheres presentes nas janelas e varandas; D. Pedro agarra numa das mãos de Inês, que está a tocar harpa e a cantar, e ensina-lhe um final diferente para a canção que dão “aqui em Coimbra”; finalmente, a primeira imagem que temos de Camões são os seus pés juntos a uns femininos e a segunda é a de ele a cantar, e posteriormente a salvar uma mulher atacada por um cão. Ou seja, a importância que as figuras femininas vão ter



Inês de Castro



Camões

nos três protagonistas fica logo sublinhada no início dos respectivos filmes, apontando para uma vertente obviamente ficcional e de cariz amoroso.

Apesar do seu lado mulherengo, quando confrontados com situações limite, as três personagens revelam a sua ética e realizam o que é correcto, mesmo que isso os precipite nas teias de uma infelicidade trágica ou patética. Depois de desencaminhar as duas irmãs, afastando uma da ida para um convento e a outra de um casamento, Bocage acaba por urdir um plano que as faz deixarem de estar apaixonadas por ele, e por isso recebe o agradecimento do irmão delas, D. António. Depois da morte de D. Constança, D. Pedro vai viver com Inês de Castro, da qual tem dois filhos, mas está bem consciente de que chegará o momento em que terá de assumir o trono (o próprio diz a Diogo Lopes Pacheco para o deixar estar à vontade com Inês em Coimbra enquanto não for rei), recusando porém um segundo “casamento sem amor”, o que, no limite e de modo indirecto, levará ao assassinato de Inês. Não assumir o trono para poder ficar com Inês nunca esteve aparentemente nos seus planos, o que revela conveniente sentido de Estado. Por sua vez, Camões quer seguir D. Sebastião para África, mas este não o permite, dizendo-lhe para ficar em Lisboa porque podia ser que tivesse mais motivos para acrescentar versos aos *Lusíadas*. Ou seja, apesar de ter estado preso e de ter tido inclusive que fugir para África, o sentido patriótico de Camões revela-se tanto na escrita como no comportamento, complexificando a estrutura da personagem. Por outro lado, a obediência à vontade do rei era algo que se coadunava com os princípios do Estado Novo, porque se assemelhava bastante à obediência que era devida a Salazar.

No entanto, a fragilidade destas três personagens (não contando já com a fragilidade com que efabula livremente uma História mais imaginada do que respeitadora das escassas fontes documentais – sobretudo nos casos de



Camões e Bocage) também é muito visível não obstante uma aparente força: a debilidade física de Bocage está logo presente no início do filme, quando desmaia no meio do já referido desfile da tripulação do barco e é uma das irmãs de D. António, Ana Perpétua, que o trata, o que posteriormente origina a que se apaixone por ele. Bocage termina o filme a cantar e a chorar, porque Ana foi para um convento e ele a perde de vez. D. Pedro revela sinais de loucura aquando da morte de D. Inês e das ordens que dá para a perseguição dos assassinos, sendo inevitável ver aqui uma ligação com a loucura do rei Sedemondo em *La Corona di Ferro*, de Alessandro Blasetti.⁶⁸⁸ A sua fragilidade também se manifesta no modo como Martim, um bobo, lhe diz que não foi só ele quem



Inês de Castro



La Corona di Ferro

sofreu: D. Constança (sua esposa), Inês de Castro, D. Afonso IV (seu pai) e mesmo os assassinos, todos sofreram, e o povo tem medo dele, da guerra, e quer um rei casado, que garanta a estabilidade governativa. A vingança de D. Pedro assusta o próprio povo, que se sente inseguro enquanto o rei não se voltar a casar. O destino de D. Pedro deixa de ser comandado pelo próprio (mas claro que quando aparentemente o volta a ser, com a entronização de D. Inês, a loucura se acentua mais do que nunca, como se pode ver pelas reacções dos presentes na macabra cerimónia). Camões perde uma vista em Ceuta e deixa de ser o galã confiante (moldado na própria *persona* fílmica de António Vilar, que também encarna D. Pedro), que constantemente tinha sido até então. Por outro lado,

⁶⁸⁸ Cf. p. 184.

aparece sempre dependente da boa vontade de quem se lhe revela superior no estrato social, tanto em termos de apreciação do seu trabalho enquanto poeta, como da própria liberdade, o que, quando não sucede, invariavelmente lhe provoca uma estada na cadeia.



Estas imagens de fragilidade, aparentemente contraditórias com a força que a exaltação da nacionalidade levaria a supor, manifestam-se igualmente como uma característica portuguesa, que as utiliza a seu favor, ou seja, não foi por ser um país pequeno e teoricamente frágil que Portugal não se mostrou determinante para o resto do mundo, especialmente na época dos Descobrimentos. Do mesmo modo, não é por terem igualmente uma faceta mais frágil que estas figuras não se tornam incontornáveis na História de Portugal, simbolizando por elas mesmas três características muito distintas: o *romantismo* do amor impossível (Pedro e Inês), a epopeia de um país cantada em verso (Camões) e também o lado mais jocoso e anedótico de Portugal (Bocage).⁶⁸⁹ Em *Inês de Castro*, havia o germe de uma via portuguesa para um fôlego épico e lendário que a História confere à fábula e à alegoria, como em *La Corona di Ferro*, e de um grande filme sobre os nossos amores e contradições políticas, mas faltaram os meios de produção, apesar da co-produção com a Espanha, e o golpe de asa.

Ficou, de qualquer modo, a evidência de uma visualidade única, que não se limita à ilustração, que faz do *chiaroscuro* a matéria de sonhos algo falhados, mas

⁶⁸⁹ Não deixa de ser curioso referir que a imagem pública de Bocage esteja muito mais relacionada com as anedotas e os poemas eróticos do que com os seus textos líricos. No entanto, em pleno Estado Novo é natural que as facetas *desviantes* tenham sido pura e simplesmente apagadas da sua história de vida. Por outro lado, em relação a Camões foi feito um aproveitamento anedótico da poesia para criar biografia, com a sequência de “Leonor, pela verdura”, por exemplo. Existe de algum modo nestes filmes um certo refúgio lírico originado pela falta de meios para fazer um verdadeiro *péplum* em Portugal. No entanto, há que referir que o único filme verdadeiramente lírico do cinema português é *A Dança dos Paroxismos*, realizado por Jorge Brum do Canto em 1929.

dignos de um olhar atento à *mise-en-scène*,⁶⁹⁰ e de um discurso coerente sobre o cinema



Inês de Castro



La Corona di Ferro

histórico possível, num contexto que lhe não era particularmente favorável e que não poderia, por razões óbvias, contemplar o *peplum* romano de tão grandes incidências na imagem que a Itália de Mussolini construía enquanto suporte metafórico.⁶⁹¹ Assim, e



Inês de Castro



La Corona di Ferro

embora um filme como *Scipione l'Africano* assumisse mais incontroversa importância no imaginário italiano, é em *La Corona di Ferro*, e no seu imaginário medieval, que

⁶⁹⁰ Nas imagens abaixo, a representação do mal faz-se também a partir do guarda-roupa: D. Afonso IV, qual carrasco todo vestido de preto, já tinha dado ordens para o assassinato de Inês de Castro e não recua mesmo perante as súplicas dela com a sua neta nos braços; Sedemondo coloca a sua mão, que significativamente está dentro de uma luva preta, sobre o vestido claro de Elsa, quando a tenta convencer a matar Tundra, por quem o rei julga que Armínio está apaixonado.

⁶⁹¹ A diferença de monumentalidade é bem visível na comparação entre as imagens dos dois torneios medievais.

encontramos mais interessantes afinidades com o universo *passadista* de Leitão de Barros.⁶⁹²

2.4. Varanda dos Feitiços – o eclectismo de Leitão de Barros: temas e variações

A última série de filmes que agrupámos, sem que de um verdadeiro conjunto se trate, inclui as restantes longas-metragens de ficção que não se enquadram nas três anteriores divisões operatórias: *A Severa* (1931), *As Pupilas do Sr. Reitor* (1935), *Maria Papoila* (1937), *Varanda dos Rouxinóis* (1939) e *Vendaval Maravilhoso* (1949). Com excepção desta última, um ambicioso equívoco,⁶⁹³ que é o derradeiro filme de ficção de Leitão de Barros, todas as outras foram realizadas na década de 30, a mais prolífera da sua carreira: trata-se, com toda a evidência, de filmes destinados ao chamado “grande público”, quer pelos temas abordados (fado em *A Severa* e, de certo modo também, em *Vendaval Maravilhoso*; tourada em *A Severa*;⁶⁹⁴ a ruralidade numa obra que fazia parte do currículo escolar e que já tinha sido objecto de uma outra prestigiosa adaptação cinematográfica nos tempos do mudo – *As Pupilas do Sr. Reitor*;

⁶⁹² Segundo Roberto Nobre, Leitão de Barros “seguiu o medievismo italo-germânico da *Coroa de Ferro* no *Inês de Castro*, cujo torneio opulento de meios e de força plástica teve de traduzir, da faustosa retórica italiana, para o «fá sustenido» limitado e nacional.” NOBRE, 1964: p. 131.

⁶⁹³ Esteve somente duas semanas em exibição (entre 26 de Dezembro de 1949 e 9 de Janeiro de 1950).

⁶⁹⁴ Este filão de “fado e touros” teve uma certa tradição no cinema português e, juntamente com o inevitável triângulo amoroso, é um dos pontos de contacto entre *A Severa* e *Gado Bravo*, de Max Nosseck e António Lopes Ribeiro. De recordar que três dos maiores êxitos do cinema português da década de 40 têm ou uma destas ou ambas as temáticas: *Capas Negras* (1947) de Armando de Miranda esteve 22 semanas em cartaz, *Sol e Toiros* (1949) de José Buchs 17 semanas e *Fado, História d’Uma Cantadeira* (1947) de Perdigão Queiroga 15 semanas (in CUNHA, 2010). Mas, já em 1934, *Gado Bravo*, “o primeiro fonofilme português do bloco H. da Costa” (*D.N.* Ano 70, nº 24.610, 8-8-1934, p. 3), tinha estado 14 semanas em exibição (entre 8 de Agosto e 15 de Novembro). Para encontrar uma etnografia, mais abrangente, dos filmes sobre touros, toureiros e fadistas, veja-se os subcapítulos “Toureiros e marialvas” e “Artistas e fadistas” em AREAL, Leonor. *Cinema Português: Um País Imaginado*, vol. I – *Antes de 1974*. Lisboa, Edições 70, 2011, pp. 118-170.

e o ciclismo, desporto muito popular na altura,⁶⁹⁵ em *Varanda dos Rouxinóis*), quer ainda pela presença de figuras muito conhecidas do meio musical e teatral, como Mirla Casimiro em *Maria Papoila* e Amália Rodrigues em *Vendaval Maravilhoso*. Aliás, o próprio Leitão de Barros está ciente da importância deste aspecto no cinema e o que refere especificamente sobre *Maria Papoila* pode aplicar-se a todos estes filmes: “bem sei que o cinema, para muita gente, devia ter características intelectuais e directrizes superiores. Mas a verdade é que a sua feição mais acentuada é a de ser um espectáculo de multidões.”⁶⁹⁶

Deste conjunto de filmes, *A Severa* (sobre uma figura mais mítica do que histórica), *As Pupilas do Sr. Reitor* e *Vendaval Maravilhoso* (em torno do poeta brasileiro antiesclavagista, Castro Alves) poderiam eventualmente inserir-se na corrente histórico-biográfica que analisámos anteriormente (com *Bocage*, *Inês de Castro* e *Camões*), a qual constitui sem dúvida uma das marcas autorais de Leitão de Barros. No entanto, julgámos por bem não o fazer, porque são todos especificamente do séc. XIX e, mais importante do que isso, ao contrário dos outros três não fazem uma exaltação explícita da nacionalidade, constituindo-se mais como um retrato de época e, no caso de *As Pupilas do Senhor Reitor*, de uma assumida adaptação romanesca.

Um traço comum aos filmes de Leitão de Barros da década de 30, que recupera uma relação antagonista presente em muita da cinematografia mundial,⁶⁹⁷ é a dicotomia cidade-campo. No entanto, nunca se leva ao extremo esta oposição, que liga *a priori* a

⁶⁹⁵ Os despiques entre José Maria Nicolau, do Benfica, e Alfredo Trindade, do Sporting, estavam no auge desde o início da década e prolongavam na estrada a rivalidade entre os clubes nascida nos relvados (cf. SOARES, Paulo Renato. “Alfredo Trindade, o Homem-Sombra” in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 1, 1926-32: A Ascensão de Salazar*. Planeta DeAgostini, 2008, pp. 182-191).

⁶⁹⁶ RIBEIRO, 1983: p. 371. E, aparentemente, as “multidões” acorreram mesmo a estes filmes: *A Severa* foi exibido durante longas 13 semanas (entre 16 de Junho e 13 de Setembro de 1931), *As Pupilas do Sr. Reitor* esteve umas apreciáveis 11 em cartaz (entre 1 de Abril e 17 de Junho de 1935), *Maria Papoila* manteve-se durante nove (entre 15 de Agosto e 18 de Outubro de 1937) e só *Varanda dos Rouxinóis* durou seis (entre 11 de Dezembro de 1939 e 26 de Janeiro de 1940).

⁶⁹⁷ *Sunrise / Aurora* (1927) de F.W. Murnau ou *Way Down East / As Duas Tormentas* (1920) de D. W. Griffith, por exemplo.

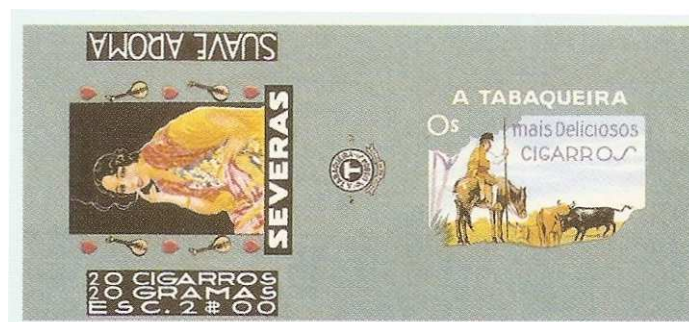
cidade ao vício e o campo à virtude, já que, independentemente de deambularem entre um e outro espaço, e apesar de algumas peripécias que as afastam temporariamente do seu rumo (peripécias, essas, vitais para o desenvolvimento da história), as personagens mantêm a essência do seu ser. Trata-se, regra geral, de uma essência otimista e de personificação de valores positivos que o Estado Novo queria perpetuar (honradez, bondade, rectidão moral, etc.). Mesmo as personagens mais negativas, já que julgamos que não se poderá propriamente falar em vilões nestes filmes, ou se vem a descobrir no final que afinal não são assim tão más, ou têm muito pouca relevância para a história.

Podemos encontrar um perfeito exemplo desta dicotomia entre a cidade e o campo em *A Severa*, grande sucesso de bilheteira⁶⁹⁸ que se prolonga, inclusive, pela iconografia popular numa série de caixas de fósforos e cigarros.⁶⁹⁹ O filme, a primeira



⁶⁹⁸ O filme de Leitão de Barros é baseado na peça homónima de Júlio Dantas levada à cena em Janeiro de 1901. Mas Dantas terá alterado muitos aspectos históricos da vida da fadista, “transformando o Conde de Vimioso em «Conde de Marialva», atribuindo uma origem cigana a Severa, e construindo um enredo dramático que ao gosto romântico da época se baseia n’ *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas.” In <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=368>. *A Severa* teve estreia de gala no São Luiz a 16 de Junho de 1931 “e o filme – delirantemente aclamado pelo público e pela crítica – esteve em cartaz mais de seis meses, visto só nesse ano por 200 mil espectadores (...)” In COSTA, 1991: p. 52. Não foi possível confirmar esse número, mas no dia da estreia uma notícia do *Diário de Notícias* era esclarecedora acerca da expectativa que o filme suscitou: “não é demais que os portugueses, que ficam a devendo a Leitão de Barros o ter, com uma energia pouco usual, conseguindo criar um espectáculo que vai honrar Portugal no estrangeiro, se reúnam hoje no São Luiz a prestar-lhe uma manifestação de aplauso e incitamento, com a mesma «toilette» com que vão a todas as festas e bailes que assiduamente se realizam em Lisboa.” *D.N.* Ano 67, nº 23.482, 16-6-1931, p. 4.

⁶⁹⁹ Imagens retiradas de VIEIRA, 1999: p. 93.



película sonora portuguesa, embora ainda sonorizado em Paris (e com praticamente os dez minutos iniciais sem qualquer diálogo) inicia-se na paisagem da lezíria ribatejana, onde o Conde de Marialva salva Severa de ser apanhada por um touro, ao agarrá-la e puxá-la para cima do seu cavalo. Tenta abraçá-la e beijá-la, ela oferece resistência, mas depois finalmente cede. Na sequência seguinte, na feira, o Conde de Marialva acaba por atirar Severa para cima de um fardo de palha. Logo aqui, nas primeiras sequências, fica demonstrada a tempestuosidade da relação entre eles, que se vai manter quando passam do campo



para a cidade. A voz de Severa leva-a desde a Mouraria (onde efectivamente nasceu) a um convite para actuar numa festa da alta sociedade, o baile dos Marqueses de Seide. E a Marquesa vai constituir-se como o terceiro elemento do triângulo amoroso. Severa, ligada ao campo (como sugere a sequência inicial),⁷⁰⁰ e a Marquesa, vinda da cidade, estão ambas apaixonadas pelo Conde de Marialva, que vai dividindo a sua atenção pelas duas. Não há aqui nenhum vilão/vilã que se possa relacionar com a proveniência das personagens (cidade ou campo), mas sim um comportamento coerente que perpassa por todos os lugares que elas habitam. Severa é muito volátil na sua atitude perante o

⁷⁰⁰ Leitão de Barros terá acrescentado este pormenor à história (é igualmente o autor do argumento) para justificar a cena inicial, porque a lezíria ribatejana não é referida na peça de Júlio Dantas.

Conde, pois tanto lhe diz que não o quer, como afirma que “se tu não viesses, morria”. Essa volatilidade é uma consequência do seu carácter e está longe de se poder associar à origem *geográfica*.

Ao invés, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, a equiparação da cidade ao vício e do campo à virtude é mais evidente, com especial ênfase nas personagens masculinas. Daniel foi do campo para a cidade (Coimbra) a fim de estudar medicina e quando conclui os estudos volta à sua aldeia. No entanto, vem diferente e acaba por se envolver com Clara, a noiva de Pedro, seu irmão. Apesar de ser um filho da terra, funciona como um elemento estranho que ameaça a harmonia rural. Todavia, podemos dizer que essa harmonia é mantida apesar dos seus habitantes, sempre prontos a espalhar boatos: não é por acaso que ouvimos o som de patos a grasnar quando as velhas coscuvilheiras comentam o triângulo amoroso. Sem estranheza, é a figura tutelar do Reitor/Padre⁷⁰¹ que chama Daniel à razão e lhe diz para deixar Clara em paz para não causar a “infelicidade dos outros”. E é Margarida, a irmã de Clara, quem salva o noivado dela com Pedro, ao dizer a este que tinha sido ela própria, Margarida, quem se tinha ido encontrar com Daniel à meia-noite, quando na realidade tinha sido Clara. Ou seja, Margarida mente para salvar a honra da irmã, colocando ao mesmo tempo a sua própria honra em perigo, o que a faz tornar-se o alvo das atenções de toda a aldeia, que condena essa atitude e lhe retira as crianças da escola onde lecciona. Mas, mais uma vez, é o Reitor que, ao caminhar em público ao lado de Margarida e ao beijar-lhe as mãos, a exhibe como uma mulher de virtude. A redenção de Daniel completa-se quando é perdoado pelo Reitor (que se apercebe dos remorsos que ele sente) e quando assiste à procissão, e ao duplo casamento, ao lado de Margarida; ou seja, depreende-se que

⁷⁰¹ Também em *Ala-Arriba!*, o padre assume esta função tutelar não só como narrador da história, falando directamente para o espectador e explicando-lhe a cultura poveira, mas também como personagem interveniente no próprio filme e fundamental no reatamento da relação de João Moço com Julha, pese embora Luís de Pina afirmar que a sua presença como narrador de uma “história sentimental (...) [que] roçava o convencionalismo” serviu “para colmatar as lacunas do enredo”. In PINA, 1986: p. 104.

Daniel se manterá na aldeia, ficando com Margarida, e, segundo a profecia da Sr.^a Joana, dando-lhe futuras “crias”.

Dentro desta linha, em *Maria Papoila*, há uma oposição mais estereotipada entre a rapariga do campo e a rapariga da cidade.⁷⁰² A protagonista, Maria Papoila, é uma criada de servir que vai do campo para a cidade, mas não deixa que este lugar a corrompa. No entanto, a própria ida para a cidade só se dá porque Maria Papoila rouba o bilhete de comboio da filha da patroa, com quem tinha discutido na cena anterior, devido ao facto de esta a ter apanhado a beber leite de cabra. Ela vai para um sítio de pecado (a cidade), porque peca (rouba), mas só o faz porque foi injustiçada, ou seja, aos olhos do espectador a sua conduta imprópria (roubo) aparece justificada.⁷⁰³ Apesar de ir para a cidade, ela mantém os valores em que acredita e é inclusive Maria Papoila que através do seu depoimento no tribunal salva Eduardo, o seu apaixonado, de ir preso. A oposição de carácter entre Maria Papoila e Margarida (dois nomes de flores), a rapariga da cidade que também se envolve com Eduardo, é vincada de uma maneira bastante curiosa, pois ambas mentem no tribunal, se bem que com diferentes fins: Maria Papoila diz que Eduardo passou a noite com ela e Margarida declara que nem sequer conhece Eduardo, quando na realidade tinham passado a noite juntos, facto que ele se esforça por ocultar ao tribunal para não comprometer a honra de Margarida. E esse álibi de Maria Papoila é fundamental para se provar que não foi Eduardo a roubar as jóias de casa dos pais de Margarida. Apesar de não ter o estatuto social de Margarida, estatuto esse baseado na sua situação económica por ser proveniente de uma família abastada, vindo-

⁷⁰² Por outro lado, *Maria Papoila* funciona quase como *A Revolução de Maio* na exibição das obras do regime, neste caso incluindo imagens documentais sobre o Instituto Superior Técnico (do “Prior Técnico”, no linguajar cómico da protagonista) e depois sobre o cosmopolita Estoril.

⁷⁰³ Tal como outra personagem, o americano Mr. Scott, um incorrigível cleptomaniaco, que só escapa aos olhos do público por ser interpretado pelo António Silva, cujo tal tom jocoso e desculpabilizante, que referimos a propósito do Saraiva de *A Vizinha do Lado*, é caução indiscutível da bondade última da personagem. Aliás a *persona* fílmica de António Silva passa muitas vezes, e até ao final da sua carreira – veja-se *O Passarinho da Ribeira* (1960) de Augusto Fraga –, por esta ambiguidade entre a figura tutelar de referência e o *aldrabão* simpático.

se a comprovar que tal não garante rectidão de carácter, Maria Papoila simboliza aqui a heroicidade camponesa em todo o seu esplendor. A heroína é aquela que age para bem dos outros e, por amor a Eduardo, Maria Papoila não tem pejo em renunciar ao seu bom-nome. Ao mentir e sacrificar a sua honra para impedir o apaixonado de ir preso, Maria Papoila nada mais tem a fazer na cidade e apanha o comboio de regresso à terra: a única redenção possível da sua mentira é o regresso às origens recompensado pela reconquista de Eduardo. Margarida percebe que Eduardo ficará melhor com Maria Papoila do que com ela, numa atitude que não tem nada de altruísmo, mas sim de noção da realidade: quem é do campo fica com quem vem do campo e não com quem é da cidade.

Finalmente, *Varanda dos Rouxinóis* começa em Alcobaça, passa por Lisboa e termina em Alcobaça. Sendo esta uma vila, ou seja um agregado urbano, é no entanto muito mais pequena que a capital e, portanto, tem neste filme o papel de “campo”, no sentido em que é lá o refúgio da autenticidade das personagens principais: Eduardo e Madalena. Este casal de namorados tem uma vida tranquila em Alcobaça, quando são atraídos para a cidade grande por causa das suas façanhas (no ciclismo por parte dele e na música por parte dela). Enquanto são grandes vedetas na capital, separam-se e têm relacionamentos com outras pessoas, mas chegam à conclusão de que gostam é um do outro, sendo esse amor apenas possível, quando ambos voltam no final para Alcobaça. Ou seja, há muito claramente aqui o retrato da capital como a terra das oportunidades, da fama e do dinheiro, mas que traz com ela igualmente a impossibilidade do amor e da felicidade. Eduardo torna-se uma grande esperança do ciclismo, envolve-se emocionalmente com Dina, a actriz nacional de maior renome, mas acaba por perder a Volta a Portugal para Augusto, um electricista do teatro, que é o causador do grande

sucesso de Madalena, quando faz incidir o foco luminoso do palco sobre ela,⁷⁰⁴ uma simples figurante, em vez de ser sobre Dina, a protagonista da peça.⁷⁰⁵ A partir daqui, a ascensão de Madalena é vertiginosa e acaba mesmo por ultrapassar Dina, mas não consegue retribuir a Augusto o amor que ele lhe tem, porque nunca conseguiu esquecer Eduardo. Este e Madalena, enquanto têm sucesso na sua carreira, não o têm no seu relacionamento.



A felicidade só é possível quando decidem abandonar a carreira e voltar para Alcobça. A cidade simboliza a fama e o sucesso, mas estes não são por si só sinónimos de plena realização pessoal, porque esta só se atinge com a felicidade amorosa, que só é possível no campo, longe das tentações e dos perigos citadinos. Há igualmente aqui uma mensagem sub-reptícia de que não se deve dar uma importância excessiva à ambição e ao materialismo, na senda da imagem pública que o próprio Salazar queria transmitir. Quando se demitiu de Ministro das Finanças apenas cinco dias depois de tomar posse em 1928, Salazar revelou, segundo Franco Nogueira, “a sua isenção, o seu desapego: e isso dizia bem com a modéstia que se impunha e com a austeridade de que se rodeava.”⁷⁰⁶

Outra característica comum, ainda que também de forma algo subterrânea, a estes filmes é um discurso subalternizador do papel da mulher. Recordemos que Salazar considerava que o lugar da mulher deveria ser em casa a tratar da família⁷⁰⁷ e as

⁷⁰⁴ Tal como referimos em *Feitiço do Império*, o formato vertical desta imagem deve-se ao facto de ser uma fotografia da colecção da Cinemateca Portuguesa.

⁷⁰⁵ A maior insistência numa sinopse do enredo, breve embora, deve-se ao facto de o filme, incompleto e sem banda de som, ser praticamente *invisível*.

⁷⁰⁶ NOGUEIRA, 1977, vol. I: p. 313.

⁷⁰⁷ Cf. p. 282-283.

personagens femininas em todos estes filmes, mesmo quando são as protagonistas, acabem por ficar na dependência dos homens, porque têm sempre como objectivo o casamento. A mensagem que se transmite é que essa dependência não lhes é imposta, é vontade delas próprias porque a importância que lhe dão é superior à sua liberdade ou ao seu sucesso profissional. Como veremos pelos exemplos a seguir, por detrás da aparente emancipação de algumas delas, está afinal um desejo último de perpetuar o *status quo* de constituição da família.

Num olhar mais superficial, poderíamos ser levados a crer que em *A Severa* isso não acontece, por via da força e do sucesso da fadista. No entanto, e apesar de dizer a certa altura a Romão (um seu pretendente que a queria levar para o Alentejo)⁷⁰⁸ que a sua maior riqueza era a sua liberdade, Severa está completamente dependente do Conde de Marialva e do amor que lhe tem: depois de ser salva do ataque de um touro e de ser atirada para um fardo de palha na feira, na festa em casa dos Marqueses de Seide, Severa deixa de cantar quando o vê e só quando ele vai ter com ela, e lhe tira e devolve a guitarra, é que volta a cantar; é com ele que passa a noite; é ele que se impõe a Severa na sua própria casa e expulsa o Custódia de lá; é a ele que Severa diz “já não posso ser de mais ninguém, senão de ti, até à morte”; é por causa dele que Severa quer bater na Marquesa de Seide, cujo lenço encontrou entre as coisas dele, até porque “eu ainda gosto mais de bater em mulheres do que em homens”; quando ele a vai ver a casa, depois de Severa ter tido o ataque de coração, ela diz-lhe “meu amor, se tu não viesses, eu morria”, quando no instante anterior, antes da sua chegada, o estava a insultar.

⁷⁰⁸ Isto relaciona-se com o ponto anterior, já que mais uma vez a ida para o campo é apresentada como forma de redenção da vida na cidade.

Em conclusão, a relação de Severa com o Conde de Marialva é mais forte do que tudo o resto e, no limite, acaba por a levar à morte no epílogo do filme, porque tem o derradeiro ataque cardíaco durante uma tourada em que ele participa. Ou seja, o que Severa mais desejava no fim de tudo era poder ficar com o Conde e não a “liberdade” de que falava a Romão. E, no entanto, esta espécie de *amor louco* acaba por desafiar a pequenez das submissões sugeridas, com laivos de erotismo raros no cinema português do Estado Novo.⁷⁰⁹



Mais importante ainda se revela, no entanto, uma releitura do filme em termos estéticos pelo modo como gere o uso da elipse narrativa e por uma visualidade que por vezes remete para a força do grande plano de inspiração *eisensteiniana*, não ignorando



planos em que parece incorporar, de forma algo original, a crescente popularidade dos *westerns* norte-americanos⁷¹⁰ logo a partir dos tempos do mudo, não só pela estreia de,

⁷⁰⁹ Como o seio de Dina Teresa (Severa), praticamente descoberto neste fotograma.

⁷¹⁰ Aliás, esta ligação de algum cinema português aos *westerns* já foi explorada por alguns autores., embora em fases posteriores Referindo-se a *Chaimite* (1953), João Mário Grilo refere que o seu realizador, Jorge Brum do Canto, se inspirou “de um ponto de vista dramático [nas] grandes lições dramáticas do *western* americano e, muito em particular, dos filmes de cavalaria de John Ford” (GRILO, 2006: p. 75) e Mário Avelar especifica afirmando que os ecos de Ford são visíveis através de “direct quotes, structural devices and character’s ethics, and composition and aesthetics strategies (AVELAR,



entre outros, *The Iron Horse* / *O Cavalo de Ferro* (1924)⁷¹¹ de John Ford, mas também pela entrada no imaginário popular de figuras como Tom Mix e Hopalong Cassidy.

Sem querermos explorar a recepção epocal

ao filme (até porque não é esse o nosso objectivo), gostaríamos de registar uma crítica entusiástica, numa das revistas da especialidade mais conceituadas entre nós, nos inícios dos anos 30, *Imagem*, tendo nesta fase como director, Chianca de Garcia, e como redactor principal, José Gomes Ferreira, a qual acompanhara em muitos dos seus números anteriores a rodagem da película, tendo inclusive publicado excertos do guião. Esta crítica, com o título (assim com minúscula inicial e a referência ao filme em caixa alta) “a estreia de A SEVERA, o acontecimento cinematográfico mais sensacional de Lisboa em 1931”, aparecia feita a quatro mãos, em duas partes distintas, e assinada por Olavo [d’Eça Leal] (mais um olhar sobre o que chamaríamos hoje de *social*, pelo que a deixaremos inteiramente de parte), e por J. G. F. [José Gomes Ferreira, poeta insuspeito de simpatias nacionalistas, aliás ainda numa fase em que tal posicionamento não possuiria a mesma delimitação ideológica que teria poucos anos depois], de cuja análise reproduzimos os seguintes passos, saltando espaços e eliminando parágrafos (embora conservando a grafia da época), para melhor dar um plano geral sobre a importância do evento. Nas palavras do poeta-crítico:

Antes de principiar o filme ainda pensei vagamente em me conservar frio, para poder rabiscar um artigo analítico. Mas, quando surgiram no *écran* as primeiras imagens de *A Severa*, as campinas do

Mário. “Echoes of John Ford’s westerns in Jorge Brum do Canto’s Chaimite” in TORRES, Mário Jorge (org.). *Act 17 – Não vi o livro, mas li o filme*. Ribeirão, Edições Húmus, 2008, p. 115-16).

⁷¹¹ Estreou a 17 de Abril de 1928 no Condes. In PINA, 1993: p. 38.

Ribatejo, as cavalgadas, os toiros, o carro dos ciganos, todos êsses planos maravilhosamente fotografados por Salazar Diniz, o crítico desvaneceu-se completamente e ficou apenas o português que ia assistir à revelação dum mundo, ao mesmo tempo, misterioso e conhecido. [...] *A Severa* em nada se assemelha aos antigos filmes nacionais, escuros, sujos, melancólicos, com a celuloide cheia de pintinhas. A fotografia, digo-o sem exageros, por vezes é incomparável [...] Todos os planos são de uma grande beleza visual. O guarda-roupa é do melhor que há. A tourada tem grandiosidade. A música é popular, de inspiração feiz [*sic*]. A interpretação sóbria e natural. Por isso saí do São Luís orgulhoso e contente, sem prosápias de crítico, a elogiar Leitão de Barros, como o mais humilde freqüentador da geral.⁷¹²

Em *As Pupilas do Sr. Reitor*, Clara está noiva de Pedro, a irmã dela, Margarida, é professora na escola e o irmão dele, Daniel, é um médico que se formou recentemente e que volta para a aldeia. Os pais de Chica, uma rapariga local, querem-na casar com Daniel, mas ele está mais interessado na noiva do irmão, apesar da tristeza de Margarida, que teve um envolvimento fugaz com ele quando era nova. A desordem gerada só fica resolvida com os casamentos no final do filme, seja em termos concretos (entre Clara e Pedro, e Chica e outra personagem), seja em promessa (entre Daniel e Margarida). O trabalho de Clara nunca é referido claramente, mas estará porventura relacionado com a ritualização da lavoura (vemo-la nas vindimas e a desfolhar espigas de milho),⁷¹³ enquanto o de



Margarida é mais específico, porque a vemos a dar aulas às crianças. Durante o filme, Clara apesar de noiva de Pedro,

⁷¹² FERREIRA, José Gomes e LEAL, Olavo d'Eça: "a [*sic*] estreia de A SEVERA, o acontecimento cinematográfico mais sensacional de Lisboa em 1931" in *Imagem* n° 30, 20 de Junho de 1931, p. 7

⁷¹³ Será demasiado englobar esta cena na dimensão erótica do cinema de Leitão de Barros?

não fosse o seu objectivo principal. E, de facto, assim é durante um certo tempo, pois é ela própria que diz a Daniel que não aceita que ele case com ela só por piedade, para tentar salvar a sua honra que ela pôs em jogo para defender a da irmã. No entanto, a harmonia da história só poderia ficar completa com a junção dos todos os casais possíveis e, assim sendo, não seria viável que Daniel e Margarida fossem os únicos a ficar solteiros, razão para qual nos é dado a entender que ficarão juntos no final: a constituição de família acaba sempre por ser um objectivo dos elementos femininos, independentemente da sua actividade. O filme segue de perto o romance de Júlio Dinis e mostra igualmente como os valores do século XIX ainda se mantêm actuais no tempo do salazarismo, explicando a enorme popularidade fílmica (e não só) do romancista.

Maria Papoila é a personagem que dá nome ao filme, na história da criada *pobrezinha, mas honrada* que não aspira a modificar o seu estatuto social. Maria Papoila mais não quer do que manter-se como sempre foi e se, durante o filme, as peripécias a levam a mudar de patroa, indo para uma pensão na cidade, a sua ambição suprema é poder ficar com quem conheceu nessa viagem, Eduardo, pelo qual está disposta, como já vimos, a sacrificar a sua honra aos olhos de todos. Poderia haver aqui a tentação de fazer corresponder a mudança do campo para a cidade com uma mudança nas suas ambições, deixando de ser criada de servir, mas fica muito claro desde o início que Maria Papoila não pretende ser mais na vida do que o que já é, de tal forma, que recusa a sugestão da dona da pensão de se casar com o seu filho para tentar modificar-lhe o comportamento. Claro que isto acontece principalmente porque nessa altura ela já está apaixonada por Eduardo, mas também há aqui uma negação de qualquer objectivo de ascensão social: a honra e a virtude de Maria Papoila servir-lhe-ão para cativar o homem que ama, que acaba por lhes dar mais valor do que à frivolidade de Margarida, a

menina rica cidadina. Ou seja, tudo o que Maria Papoila deseja na vida é servir, primeiro as suas patroas, mas, como objectivo último, ser a *servil* esposa do seu marido.

Independentemente desta leitura mais conforme aos valores ideológicos do salazarismo, o mais interessante do filme passa pelo modo como revela uma planificação cuidada e um olhar moderno sobre a cidade, bem como a capacidade que atravessa boa parte da obra de Leitão de Barros de misturar registos e géneros: melodrama, comédia, musical, num eclectismo de que Leitão de Barros faz amiúde gala, *aportuguesando* o cinema internacional de maior impacte popular.

Em *Varanda dos Rouxinóis*, a referida subalternização da mulher é ainda mais evidente no sentido em que, como já vimos, a protagonista abdica de tudo para ficar com o amado, depois dos momentos de sucesso que experimentam ao longo do filme: Eduardo no ciclismo e Madalena como actriz de teatro,⁷¹⁴ numa versão quase indigente dos musicais americanos da Warner então em voga, cujo matriz



epocal era obviamente Busby Berkeley, aproveitando a clássica e estereotipada situação da substituta que toma o lugar da estrela ocasionalmente indisposta. Quando Eduardo acaba por perder a Volta a Portugal e resolve desistir do ciclismo, voltando para Alcobça, Madalena propõe-lhe ficarem juntos, porém ele recusa por não querer viver à custa dela, já que a sua condição social é agora muito diferente: resultava impensável para o homem ficar dependente da mulher. Por isso mesmo, terá de ser Madalena a tomar a decisão de abandonar o teatro e ir ter com Eduardo a Alcobça, o que acontece

⁷¹⁴ Este fotograma foi retirado de um dos poucos excertos de *Varanda dos Rouxinóis* existentes no YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=jJjAy6XpxnY>). Todos os outros são fotografias da colecção da Cinemateca Portuguesa.

no final do filme.⁷¹⁵ A renúncia a uma carreira teatral de sucesso para poder constituir família é bem um sintoma do estatuto da mulher que este filme preconiza.

O exemplo supremo desta subalternização é, porém, *Vendaval Maravilhoso*. Castro Alves é um estudante de Direito no Recife e um feroz combatente antiesclavagista. Utiliza os seus dotes na poesia para defender a abolição da escravatura, o que naturalmente lhe granjeia inimizades na sociedade brasileira. Com os seus poemas, vai arranando fundos durante as festas das raparigas abastadas para ajudar à libertação de alguns escravos, mas assim que vê Eugénia Câmara, uma actriz teatral de renome,⁷¹⁶ apaixona-se por ela. A paixão é recíproca e, por causa dele, Eugénia abandona a carreira e apesar do prestígio que Castro Alves foi granjeando,



o casal só sobrevive graças à fortuna de Eugénia, que entretanto se vai esgotando. Ao contrário de *Varanda dos Rouxinóis*, aqui o elemento masculino parece não ter problemas em viver à custa do elemento feminino. Duas explicações poderão aventar-se para justificar este relativo *deslize* ideológico: o financiamento de duas causas maiores (a abolição da escravatura e a poesia) cauciona este comportamento algo desviante, ou ele justificar-se-á pelo facto de o protagonista ser brasileiro e não português...?

De qualquer modo, há aqui também uma subjugação total da personagem feminina à masculina, numa história de amor que acaba mal, pois Castro Alves separa-se de Eugénia e morre no final. Esta subjugação é tanto maior quanto é implícito que Eugénia teve relacionamento não só com Raposo, o grande mecenas da companhia

⁷¹⁵ MATOS-CRUZ (org.), 1982: p. 127. Como se perdeu o final do filme, guiámo-nos pelo resumo da história feito no catálogo da Cinemateca.

⁷¹⁶ Pretexto para incluir Amália Rodrigues, atracção comercial do filme, recém-chegada ao cinema, e já com dois enormes sucessos, *Capas Negras* e *Fado, História de uma Cantadeira*, o que não virá a acontecer com *Vendaval Maravilhoso*.

teatral e um dos principais rostos da campanha contra a abolição, como com Furtado, o actor principal da companhia. Portanto, Eugénia abandonou não só a sua carreira, como também amantes com algum estatuto social para ficar com Castro Alves, apagando-se progressivamente em relação a ele e acabando por se tornar pouco mais do que uma criada. Apesar de ser uma grande vedeta, Eugénia aparece sempre sujeita às vontades masculinas e, no final do filme, tudo volta ao normal, depois da morte do ser amado (masculino), com o seu regresso ao teatro.

Como já referimos, o rotundo fracasso desta ambiciosa co-produção com o Brasil irá determinar o final da carreira ficcional de Leitão de Barros, não obstante a qualidade visual da sua contribuição, a carecer urgentemente de uma revisão mais profunda do que aquela que apenas esboçamos aqui, tendo em vista os objectivos primordiais deste trabalho.

Com efeito, considerando que Leitão de Barros é um cineasta muito menos prolixo do que António Lopes Ribeiro e menos ‘oficioso’, acabámos por lhe conferir uma importância menor em termos de espaço, não fazendo, inclusive, uma abordagem semelhante às dos capítulos anteriores, em termos de descrição/análise pormenorizada dos filmes. Preferimos englobá-los em diferentes categorias e tentar encontrar pontos de união dentro delas que confirmassem ou não ligações à ideologia dominante, mas que o pudessem igualmente, e se calhar sobretudo, instituir como figura autoral, influenciado pelas diversas correntes estrangeiras,⁷¹⁷ com uma certa autonomia do regime.

A análise dos seus filmes demonstra que há de facto traços comuns que permitem unificar a sua obra. Concentrando-nos nas obras de ficção, encontramos uma

⁷¹⁷ Roberto Nobre defende que “Leitão de Barros adoptou as doutrinas dos documentaristas alemães no *Nazaré* e no *Lisboa*. Aproximou-se com coragem e força da estética dos eslavos no *Maria do Mar*. Recordou-se da pureza do desempenho de Epstein no *Ala-Arriba*, seguiu o medievismo italo-germânico da *Coroa de Ferro* no *Inês de Castro* (...). Quando viera o sonoro, já ele tinha feito novo estudo, aproximando-se da técnica francesa na *Severa*. Consultou mesmo para isso um mestre, René Clair.” NOBRE, 1974: p. 131.

grande atenção prestada à família, nomeadamente à instauração do núcleo familiar. Amores e desamores surgem como um tema frequente dos seus filmes, estejam eles envolvidos numa atmosfera marítima, histórica ou contemporânea. As dificuldades de constituição ou de manutenção de um casal perpassam por *Maria do Mar*, *Ala-Arriba!*, *Bocage*, *Inês de Castro*, *Camões*, *A Severa*, *As Pupilas do Sr. Reitor*, *Maria Papoila*, *Varanda dos Rouxinóis* e *Vendaval Maravilhoso* (ordenados desta forma para respeitarmos os agrupamentos que fizemos). Quer seja por oposição dos restantes familiares (em *Maria do Mar*, são as próprias mães; em *Ala-Arriba!*, a família toda; em *Bocage*, é um irmão que vê com maus olhos o relacionamento do poeta com as duas irmãs; em *Inês de Castro*, é não só o pai, como, por extensão, toda a Nação), por diferenças de estrato social (uma das apaixonadas de *Camões* é a própria infanta D. Maria, irmã do rei; em *A Severa*, ela é fadista e ele é Conde; em *Maria Papoila*, ela é uma criada de servir e ele um recruta que se envolve com uma rapariga de *boas famílias*; em *Vendaval Maravilhoso*, ele é um poeta sem dinheiro e ela uma atriz famosa), por diferentes graus de sucesso (em *Varanda dos Rouxinóis*, quando um deles tem êxito na vida profissional deixa de ter tempo para o outro) ou por paixões duplicadas (em *As Pupilas do Sr. Reitor*, a personagem masculina interessa-se por duas irmãs), o que é certo é que a união/desunião de um casal é o tema subjacente a todos estes filmes, ultrapassando quase sempre o esquematismo primário de grande parte do cinema nacional seu contemporâneo.

Por outro lado, há um elemento comum a vários dos seus filmes que também permite encontrar um traço autoral em Leitão de Barros, embora não o tenhamos desenvolvido como talvez merecesse: a recorrência da dança, como parte integrante da narrativa.

Em *Maria do Mar*, os pescadores regozijam-se com o facto de Manuel não ter de ir à tropa, e portanto poder continuar a pescar sendo o “amparo” da sua mãe, dançando e cantando na praia. Mais tarde, a sequência das festas funciona como celebração do namoro entre Manuel e Maria, iniciado precisamente na cena anterior. Em suma, *festeja-se* o trabalho e *festeja-se* o amor, antecipando também, de certo modo, os festejos populares e as marchas à *Flambeaux* que fizeram a glória das comédias lisboetas.



Em *A Severa*, a apresentação da protagonista dá-se com ela a tocar e a dançar em câmara lenta. O círculo completa-se na parte final, quando a morte de Severa é



simultânea com uma festa popular à sua porta, em que todos dançam e na marcha que se segue a cantora trauteia a música à frente do cortejo. Ou seja, uma dança simboliza o nascimento (no caso, a primeira aparição da protagonista) e outra

a sua morte.

Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, o envolvimento de Daniel com Clara, a noiva do irmão, Pedro, começa quando os três estão a esbulhar espigas de milho juntamente com outras personagens e há um baile no final com incidências



folclóricas. Pedro está a dançar com Clara, esta sente-se mal, olha para Daniel e diz a Pedro que quer ir para casa. Clara está a dançar com o noivo, mas a presença de Daniel perturba-a claramente. De forma indirecta, o baile potencia o conflito entre as personagens e não será por acaso que, no final, quando tudo está em ordem, a última sequência do filme seja um novo baile. Se o conflito se inicia num baile, a reconciliação sela-se noutro.

Em *Bocage*, é depois de umas danças folclóricas que, na praça, os elementos de duas mesas, entre os quais se encontra Bocage, se envolvem à pancada. Esta movimentação é pretexto para que Bocage veja o leque de uma donzela a cair de uma carruagem e a siga para lho devolver. A donzela é Maria Vivência e noutra carruagem segue também a sua irmã Ana. A dança antecede neste filme o desenlace da história de amor tripartida.

Em *Maria Papoila*, é na festa das Marchas Populares⁷¹⁸ que Maria Papoila reencontra Eduardo, depois da viagem de comboio, e dança com ele, sem ainda saber que ambos vivem na mesma pensão. Eduardo tenta conquistar Maria Papoila, mas esta diz que apenas quer dançar com ele. No entanto, acabam por sair juntos da festa, porque Maria Papoila se desencontrou das suas amigas, mas não chegam juntos a casa, porque ela tem “vergonha” que a vejam acompanhada. Esta sequência de



um baile popular marca o início do relacionamento entre os dois. Por contraponto, no Casino do Estoril, casais dançam ao som de uma orquestra, enquanto Eduardo conversa com Margarida acerca dos namorados que esta teve “desde a Figueira”, o pai dela diz a

⁷¹⁸ Não esqueçamos que Leitão de Barros *inventou* os festejos do Santo António e o desfile das Marchas Populares, primeiro no Parque Mayer e depois na Avenida da Liberdade, onde decorrem até ao presente.

outra mulher que dá uma jóia à sua esposa cada vez que tem um “flirt” e a sua mãe exhibe as jóias às suas amigas. Este baile no Casino proporciona o enquadramento para as relações precárias e as infidelidades conjugais das personagens.

Em *Ala Arriba!*, é à volta de uma fogueira que as danças folclóricas tradicionais se processam, com toda a comunidade piscatória reunida, e é então que Julha e João Moço fazem o anúncio: “que se publique o nosso casamento”. Mais tarde, já depois de



ser desfeito o noivado por causa do envolvimento de João Moço com a cigana, acontece nova festa no final da procissão que se iniciou na praia. No entanto, o ambiente é completamente diferente porque os protagonistas estão tristes e nem

sequer participam nela. É Chinha, um pescador amigo de João Moço, que se destaca ao dançar com duas raparigas, por entre os outros elementos da comunidade. Esta festa aparece entre a sequência em que Julha e os pais de João Moço choram e rezam em conjunto por ele, e a ida de Julha a Tia Rata para que esta lhe faça um bruxedo destinado a esquecer João (o que acaba por não ser permitido pela sua mãe). Ou seja, funciona apesar de tudo como um elemento festivo no meio do conflito entre os protagonistas.

Em *Camões*, um arraial proporciona o primeiro conflito *mulherengo* de Camões, quando ele chega com uma terceira mulher depois de ter jurado amor a Isabel e a Leonor, que também estão presentes. Ao som do grupo



folclórico que canta e dança, Isabel desmaia, os colegas do seu rival Pedro Andrade de Caminha atacam-no e Camões envolve-se numa luta com eles, enquanto Caminha leva Leonor para fora do recinto. À dança do grupo folclórico sucede a *dança coreografada* da luta de Camões. Mais tarde, é durante um baile na corte que Camões fala com a infanta D. Maria, irmã do rei, e que Beatriz, filha do regedor, ciumenta, prepara uma armadilha a Camões, que o levará a ser preso. Neste filme, os bailes servem de pontos de conflito entre as personagens.

Finalmente, em *Vendaval Maravilhoso*, as danças são exclusivas dos negros. Primeiro, é um escravo que, depois de ser salvo da prisão por Castro Alves e um amigo, se junta a outros em danças tradicionais. No entanto, os guardas seguem-no e invadem a festa, envolvendo-se em luta com os escravos e Castro Alves. À semelhança de *Camões*, temos novamente a dança a anteceder uma cena de violência. Mais tarde, no Rio de Janeiro, Castro Alves recebe um convite do escritor Machado de Assis e aguarda num hotel a sua chegada. Mas o apelo do Carnaval do Rio é mais forte e Castro Alves, apesar dos protestos de Eugénia, junta-se a um desfile na rua e dança com uma rapariga. Entretanto, Machado de Assis chega e conversa com Eugénia. E é só quando já vai descendo as escadas para se ir embora, que Castro Alves regressa do Carnaval e lêem uma peça sua. O apelo da rua e do desfile ia custando caro a Castro Alves.



Esta presença da dança nos filmes de Leitão de Barros nunca é gratuita em termos narrativos, porque ela cumpre sempre uma função: ou serve de forma de

celebração e propicia momentos positivos para as personagens, ou é exactamente o seu oposto, cristalizando, de certo modo, os estados de alma das personagens.

Mesmo assim, e não perdendo de vista a essência deste trabalho, estas danças também apareciam sobretudo conformadas à moral dominante no regime, porque, de acordo com José Machado Pais, o Estado Novo categorizou dois tipos de bailes: os que propiciavam “contactos perigosos” como o tango, o *fox-trot*, o *jazz-band* e “o baile popular típico, ao som da gaita, do tambor, da concertina, dançada com a tradicional rima de pés ao compasso da música, excluindo outro qualquer tipo de rima corporal.”⁷¹⁹ Conclui Machado Pais que, “a este ritmo, mais ou menos folclorista, se matizavam os padrões estéticos da cultura *kitsch* do Estado Novo.”⁷²⁰

Concordamos com Margarida Acciaiuoli, quando afirma que o relacionamento de Leitão de Barros com o Estado Novo era mais no sentido de um benefício mútuo, do que de uma ligação ideológica umbilical: “Leitão de Barros nunca foi um servidor, nunca serviu verdadeiramente ninguém nem nenhum organismo. Ele acreditava no poder da imagem e graças a isso ele pôde impor um discurso visual, deixando de lado os discursos habituais.”⁷²¹ Por isso mesmo, considera esta autora que o Estado Novo, principalmente através do António Ferro, ao financiar algumas das suas obras através do SPN, pôde aproveitar “a sua capacidade de poder transmitir uma realidade com imagens, praticamente sem necessitar da palavra como suporte delas”.⁷²² No entanto, Acciaiuoli defende que Leitão de Barros conservou a sua independência por via do seu próprio carácter, já que era um homem discreto, mas teimoso e muito obstinado. Conclui referindo que “Leitão de Barros e toda a sua geração são criadores do tempo do

⁷¹⁹ PAIS, José Machado. “Austeridade e moralismo dos padrões estéticos” in REIS, António (dir.). *Portugal Contemporâneo*, vol. IV (1926-1958). Lisboa, Publicações Alfa, 1990, p. 352

⁷²⁰ *Ibidem*.

⁷²¹ “Vida e Obra de Leitão de Barros” – depoimento de Margarida Acciaiuoli incluído na edição em DVD de *Ala-Arriba!* Madragoa Filmes, 2003.

⁷²² *Ibidem*.

Estado Novo, não são criadores apenas do Estado Novo.⁷²³ São criadores de que o Estado Novo se serviu e, no caso de Leitão de Barros, foi pena até não se ter servido melhor ou mais na medida em que a sua obra é melhor do que o Estado Novo.”⁷²⁴

De todas estas películas, os ideólogos do Estado Novo emprestaram mais relevo às três representações de figuras históricas, investindo fortemente nas produções de *Bocage* e *Camões* e aproveitando o já referido reconhecimento internacional que *Inês de Castro* e *Camões* obtiveram.⁷²⁵ Não se pode classificá-los directamente como filmes propagandísticos, como são de forma clara *A Revolução de Maio* e *Feitiço do Império*, mas qualquer um deles faz a exaltação da nacionalidade e das *virtudes portuguesas* que interessava sobremaneira ao Estado Novo propagandear e inscrever numa espécie de pedagogia universal. Como afirma Sérgio Campos Matos, em 1936 o Ministro da Educação Nacional, Carneiro Pacheco, retirou do programa de História de Portugal todos os factos mais perniciosos da actuação dos Portugueses no passado: “havia que esconder e esquecer tudo o que pudesse prejudicar ou comprometer a versão oficial da nossa História, a Verdade que convinha ao Estado.”⁷²⁶ A finalidade do Estado Novo, ao adoptar esta “pedagogia ultranacionalista, sectária e marcadamente partidária no ensino da História”, era “modelar a mentalidade corporativa e nacionalista.”⁷²⁷ E conclui Campos Matos:

⁷²³ Sublinhado nosso.

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ Filmes mais solenes com “mais pompa e circunstância”, as mais caras produções num cinema que foi sempre subsidiado, tal como defendia o próprio António Ferro: “estamos até dispostos, desde já, a abrir concursos para despertar o interesse por estes filmes [do quotidiano] que nos parecem, aliás, com os filmes históricos, os grandes documentários e os filmes de essência poética que se podem confundir com os extraídos da boa literatura ou do bom teatro, o caminho para o cinema nacional, caminho sério, que não exclui o sorriso nem o riso. Não são filmes propriamente de êxito comercial garantido? Talvez... Mas foi para eles, precisamente, que se criou o Fundo Cinematográfico Nacional, que os ajudará a travar a batalha necessária, indispensável, para reabilitar o cinema português e elevar o nível do gosto do público.” FERRO, 1950: p. 68.

⁷²⁶ MATOS, Sérgio Campos. “O ultranacionalismo da memória institucional” in REIS, António (dir.). *Portugal Contemporâneo*, vol. IV (1926-1958). Lisboa, Publicações Alfa, 1990, p. 344

⁷²⁷ *Ibidem*.

O Estado Novo é sempre entendido como uma verdadeira «renascença pátria», como uma restauração (das finanças, dos antigos valores tradicionais, etc.), equiparável aos grandes momentos da epopeia nacional (reconquista cristã, expansão ultramarina), também ele a emergir na sequência de um período crítico de desordem acentuada e a retomar o fio condutor perdido durante a vigência do sistema liberal.⁷²⁸

Digamos que, se Leitão de Barros não era tão comprometido com o regime como Lopes Ribeiro, também soube aproveitar as oportunidades que este lhe proporcionava, à custa de concessões na sua visão artística, como foram claramente os documentários encomendados pelo próprio Estado Novo.⁷²⁹ Com o grande falhanço económico e artístico que foi *Vendaval Maravilhoso*, essa concessão teve que crescer grandemente, pois até final da sua carreira Leitão de Barros só conseguiu voltar a pegar na câmara para realizar precisamente esses filmes institucionais encomendados pelo regime. E, no entanto, esperamos ter provado que, mesmo no seu pior período de decadência, Leitão de Barros não esqueceu a lição do modernismo cinematográfico, o que faz dele um caso particular, a justificar uma revisão estética, aprofundando a opinião de dois importantes estudiosos do cinema português, Jorge Leitão Ramos e Luís de Pina, que não podia ser mais díspar. O primeiro afirma que “o seu gosto pelo espectacular perdê-lo-ia numa teia de reconstituições fílmicas de duvidosíssimo gosto”, concluindo impiedosamente que “quando se pensa em cinema com posições e tremuras na voz, olhares em alvo e ribombante música, pensa-se no cinema de Barros.”⁷³⁰ O segundo refere-se a *Inês de Castro* como: “é um cinema plástico? Cenográfico? Melodramático? Com certeza: mas funciona, faz vibrar o sentimento, desperta a

⁷²⁸ *Idem*, p. 347.

⁷²⁹ No já referido depoimento no DVD de *Ala-Arriba!*, Margarida Acciaiuoli defende que “Leitão de Barros é um homem de imagem. A geração a que pertence é uma geração que descobre a imagem e a eficácia que ela pode ter. Nessa medida, Leitão de Barros, como cineasta, servia o regime e o regime servia-se dele.”

⁷³⁰ RAMOS in MEDINA (dir.), 2004: p. 334.

sensibilidade como mais nenhum outro realizador conseguiu em Portugal, é profundamente português no barroquismo às vezes delirante da sua inspiração.”⁷³¹

⁷³¹ PINA, 1986: p. 96-97.

**ALGUMAS NOTAS FINAIS À LAIA DE
CONCLUSÃO**

O objectivo deste trabalho esteve definido desde o início: verificar a existência de um universo autoral em filmes realizados no seio de regimes totalitários, onde o cinema foi o meio ideal para a divulgação da sua propaganda. Partindo deste pressuposto, focalizámo-nos prioritariamente na análise detalhada e comparada de filmes, porque julgamos que é por uma imersão neles que melhor veremos tanto a sua coerência interna quanto as relações que estabelecem exteriormente, quer com outros filmes, quer com a realidade onde se inserem. Por este motivo, o contexto histórico constituiu-se como o ponto de partida que nos conduziu à leitura específica dos filmes. Por querermos alargar o mais possível o *corpus* fílmico a analisar e porque esta é uma tese sobre cinema, a História foi uma base introdutória necessariamente mais curta do que se o objectivo deste trabalho fosse analisar aprofundadamente as diferenças entre cada regime ditatorial aqui descrito: neste caso esta seria uma outra tese que instrumentalizasse as imagens para tirar ilações de carácter histórico e não o seu exacto contrário – um modo de analisar os filmes e de estabelecer relações maioritariamente de nível cinematográfico.

Os filmes de António Lopes Ribeiro e de José Leitão de Barros constituíram a espinha dorsal deste trabalho e, por isso, tiveram direito a uma análise mais aprofundada, principalmente em termos quantitativos. No entanto, para melhor os compreendermos era fundamental observarmos quais os filmes e cineastas que mais os influenciaram. Tentámos justificar ao longo destas páginas, tanto através da escrita como dos fotogramas, a pertinência do foco em Riefenstahl, Eisenstein e no *peplum* (deveríamos talvez preferir o conceito mais lato de cinema histórico) italiano exibindo os inúmeros pontos de ligação que têm com Lopes Ribeiro e com Leitão de Barros. A dissecação e explanação deste lado comparatista afasta esta tese de um campo estritamente teórico, porque mais uma vez se reforça que um dos principais objectivos,

tanto quanto possível, era colocar as imagens a *dialogarem* entre si. Mais do que a ontologia da imagem interessava-nos a comunicação entre imagens, uma espécie de intertextualidade imagética.

Por outro lado, outro aspecto essencial era a comunicação da imagem com a realidade em que se inseria. Daí a imprescindibilidade de haver neste trabalho um estudo muito aprofundado, quase ao nível do plano, em muitos destes filmes, por um conjunto diverso de razões: 1) Porque nos parece óbvio que se Hitler é mostrado em grande plano de um modo quase tão sistemático como Salazar é visto em plano médio/americano, isso tem um significado, quanto mais não seja a montante, em relação à personalidade de cada um, e a jusante, ao que se quer mostrar de um e de outro; 2) Porque o número de vezes e o tempo em que eles aparecem no ecrã é outro aspecto relevante que só pode ser analisado convenientemente desta maneira; 3) Porque nos filmes mais marcadamente propagandísticos revela-se (e releva-se) quase em cada plano a própria ideologia do regime.

Julgamos ter ficado claro, principalmente na análise aos filmes de Riefenstahl e de Eisenstein, o modo como eles eram um reflexo da ideologia que os inspirava, mas o seu estabelecimento como ‘autores’ acontece porque os seus filmes estão longe de se reduzir a isso. O seu maior legado é precisamente a inovação que trouxeram na maneira de filmar, num estilo de conferir à imagem fílmica a sua individualidade, cuja influência se repercutiu por vários realizadores e que persiste ainda hoje. Por outro lado, em relação especificamente a Riefenstahl, outro aspecto que determina o seu estabelecimento ‘autoral’ é o facto de ter ultrapassado a ideologia do partido nacional-socialista na sua abordagem ao corpo humano. Ela procura o *corpo perfeito*, sim, mas tal como diz Sontag não é racista, caso contrário não só Jesse Owens não teria tido o destaque que teve, como a tribo Nuba no Sudão não teria merecido duas colecções

fotográficas da sua parte durante os anos 70. Ora, esta atenção a quem não é ‘ariano, alto e musculado’ era impensável para o partido de Hitler. Quanto a Eisenstein, a teoria cinematográfica que o próprio construiu no âmbito do formalismo russo ultrapassou na sua concretização prática, através dos filmes, as fronteiras do regime, caso contrário não teria tido os problemas que teve com Estaline, que o votou ao ostracismo com repetidas acusações de formalista, distanciado do realismo socialista e das massas populares.

Sendo portanto uma evidência a inserção de Riefenstahl e Eisenstein na categoria de ‘autores’, fazia todo o sentido verificar se o mesmo se poderia dizer de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros. Pelo que descrevemos nestas páginas, julgamos fazer mais sentido falar nestes termos do realizador de *Maria do Mar* do que do de *O Pai Tirano*. Leitão de Barros reflecte em alguns dos seus filmes uma visão cinematográfica muito própria, nomeadamente na série de filmes sobre o mar, em que, por exemplo, o tratamento do corpo humano em algumas cenas o afastam do recato que o Estado Novo preconizava, propondo um erotismo que ainda hoje não valorizámos por inteiro.

A obra do comumente considerado ‘cineasta oficioso’ do regime não revela, ao contrário da de Leitão de Barros, uma visão cinematográfica tão marcadamente pessoal. Lopes Ribeiro sempre se assumiu como um entusiasta de Salazar e na maioria dos seus filmes ficcionais transparece isso mesmo, já que está quase sempre subjacente a imagem que o Estado Novo pretendia dar: um país de pessoas honradas, trabalhadoras e onde não havia conflitos sociais. Os maiores problemas eram sempre de índole amorosa e quem fugia às regras convertia-se no final, tornando desnecessária a punição das personagens. Quando existiam pontos de fuga às normas tal devia-se à construção de um escapismo cómico de mitigadas consequências: a obra de Lopes Ribeiro aparece assim unificada maioritariamente por elementos caros ao Estado Novo, sem grandes intenções estilísticas que não um escorreito serviço das imagens à ideologia dominante.

Na *aurea mediocritas* dos seus filmes encontramos uma memória do cinema, mas quase sempre em conformidade com a estrita função de cumprir um programa do espírito do tempo: por isso, parece-nos que a parte II desta dissertação, que se debruça sobre os documentários de Lopes Ribeiro, constitui o nó górdio da análise comparativa que propomos.

Nesses filmes documentais portugueses que analisámos nesta tese, torna-se perceptível uma certa homogeneidade, porque até ao final da II Guerra Mundial todos se inspiram muito no cinema de Riefenstahl e a partir dos anos 50 é também visível o declínio de regime, independentemente do realizador. Neste ponto, há uma evidente ligação entre Lopes Ribeiro e Leitão de Barros e as diferenças não se estabelecem por aí. Lopes Ribeiro deu visibilidade cinematográfica à vontade de António Ferro de construção de uma certa imagem do Estado Novo e do retrato de Salazar enquanto líder, sendo o seu comprometimento com o regime total e tentando pela sua narração hiperbólica, em textos muitas vezes redigidos por ele próprio, exacerbar o entusiasmo que as imagens não conseguem mostrar. A quantidade de filmes de actualidades que realizou, produziu e narrou supera, por isso, em muito os de âmbito ficcional, e, mesmo neste caso, a presença da realidade documental é muito forte tanto em *A Revolução de Maio* como no *Feitiço do Império*. Por seu lado, o aspecto puramente propagandístico é relativamente secundário em Leitão de Barros, dado que só está presente nos filmes sobre a Legião e a Mocidade Portuguesa, e na parte final da sua obra em que motivos financeiros o obrigaram a tal. Nos seus filmes de ficção, a propaganda jamais é feita de modo tão directo como em Lopes Ribeiro.

Antes do genérico inicial de *As Pupilas do Senhor Reitor* aparece o seguinte intertítulo: “A Inspeção Geral dos Espectáculos ao visar o filme AS PUPILAS DO SR. REITOR louva a firma TOBIS PORTUGUESA e todos aqueles que intervieram na

realização desta obra que levará aos Portugueses dispersos pelo mundo uma bela expressão de arte nacionalista que mais firmemente os ligará à PATRIA comum. O inspector-geral dos espectáculos: a) Óscar de Freitas.”⁷³² O enfoque na importância desta “arte nacionalista”, de cariz popular como refere Maria do Carmo Piçarra referindo-se ao projecto de António Ferro de unir esta tradição com o futurismo de Marinetti⁷³³ justifica o pequeno subcapítulo em que nos debruçamos sobre a produção de selos de correio com as figuras cimeiras do regime em Portugal, por contraponto ao que se passou na Alemanha e na Itália. Esta figuração num objecto comum do dia-a-dia é um dos melhores exemplos da tentativa de fazer chegar a referida arte nacionalista o mais perto possível das pessoas, ao mesmo tempo que é um sintoma do culto da personalidade dos próprios líderes.

Esta tese não pretende ser um estudo global do regime e dos diversos aspectos em que condicionou a vida portuguesa durante a sua vigência. Se por vezes nos desviamos do objecto estritamente cinematográfico que é o seu cerne é para melhor podermos verificar como é que a imagem no ecrã se relaciona com a imagem que foi retratada noutro tipo de objectos. O todo que foi o regime do Estado Novo e a figura de Salazar em particular teve naturalmente vários tipos de representação, e esperamos que este trabalho possa ser mais uma peça para a sua compreensão através do olhar cinematográfico de Lopes Ribeiro e de Leitão de Barros. Ambos foram responsáveis por um cinema indiscutivelmente comprometido com o regime, que veiculou uma certa ideia de *portugalidade*, mas também, nomeadamente no caso de Leitão de Barros, por um cinema que tentou apreender as lições que vieram de fora no sentido de se tornar uma arte em si, que não estivesse restringida às condicionantes ideológicas da sociedade onde estava inserida. Talvez por isso, tenhamos usado uma formulação como “O Caso

⁷³² O uso de maiúsculas é significativo.

⁷³³ Cf. p. 29.

Leitão de Barros” no título da parte III, colocando-o numa margem complexa que tentámos, pelo menos, delimitar nos seus parâmetros essenciais. À pequenez do Estado Novo, antidesenvolvimentista, retrógrado e recatado, cabe o diminuto esforço representativo que a obra de Lopes Ribeiro ilustra na perfeição, bem longe dos excessos da imagética Riefenstahl, mais consentânea com “o som e a fúria” do regime Nacional-Socialista, revolucionário, agressivo e belicista.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. *As Edições do Anuário Estatístico de Portugal: 1875-2008*. Lisboa, INE, 2010.
- AA. VV. *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa, Editorial Verbo, 1995.
- AA.VV. *CEM N.º 1 - Cultura, Espaço & Memória*. Porto, CITCEM / Edições Afrontamento, 2011.
- ADORNO, Theodor *et al.* *Aesthetics and Politics*. London, NLB, 1977.
- AFINSA (ed.). *Selos Postais e Marcas Pré-Filatélicas 2006 – Portugal, Açores, Madeira*. Porto, Afinsa, 2006.
- AREAL, Leonor. *Cinema Português: Um País Imaginado*, vol. I – *Antes de 1974*. Lisboa, Edições 70, 2011
- ARISTARCO, Guido. “Le Cinéma Italien Pendant le Régime Fasciste” in *Études Cinématographiques*, nº 82-83, 1970, pp. 19-36.
- . *Il Cinema Fascista: il Prima e il Dopo*. Bari, Edizioni Dedalo, 1996.
- AVELAR, Mário. “Echoes of John Ford’s westerns in Jorge Brum do Canto’s Chaimite” in TORRES, Mário Jorge (org.). *Act 17 – Não Vi o Livro, mas Li o Filme*. Ribeirão, Edições Húmus, 2008
- BACH, Steven. *Leni – A Vida e Obra de Leni Riefenstahl*. Cruz Quebrada, Casa das Letras, 2007 [Original: *Leni – The Life and Work of Leni Riefenstahl*. New York, Alfred A. Knopf, 2007.]
- BARSAM, Richard Meran. *Filmguide to Triumph of the Will*. Bloomington, Indiana University Press, 1975.
- BASTÍAS, Luis Pérez. *El Cine de Aventuras*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, S.A., 2000.
- BAZIN, André. “La Politique des Auteurs” in *Cahiers du Cinéma*, nº 70, avr. 1957, pp. 2-11.

- BELTON, John (ed.). *Movies and Mass Culture*. London, Athlone, 1996.
- BLICKLE, Peter. *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. New York, Camden House, 2002.
- CINEMA ET AUDIOVIDUEL EN VAL DE MARNE (org.). *Péplum – L'Antiquité au Cinéma*. C.A.V.M., 1983.
- COOK, Pam; BERNINK, Mieke (ed.). *The Cinema Book – 2nd Edition*. London, British Film Institute, 1999.
- COSTA, Henrique Alves. *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- . *O Cinema Português Nunca Existiu*. CTT Correios, 1996.
- COSTA, José Manuel. “Questões do Documentário em Portugal” in *Clareira no Caminho das Estrelas, Uma – Olhar Sobre uma Década de Documentário Português*. Amascultura – XII Encontros Internacionais de Cinema Documental, 2001, pp. 16-23.
- CUNHA, Paulo. *Audiência de Cinema em Portugal - hipótese de trabalho*. Comunicação apresentada no II Encontro de Jovens Investigadores do CEIS20. Coimbra, 12 de Março de 2010 (não publicado).
- DE BAECQUE, Antoine (ed.). *La Politique des Auteurs – Les Textes*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2001.
- DELAHAYE, Michael. “Leni et le Loup” in *Cahiers du Cinéma*, nº 170, sep. 1965, pp. 44-51 e 62-63.
- DIAS, Eduardo Mayone. “A novelística das guerras coloniais portuguesas” in RAMOS, Luís A. de Oliveira; RIBEIRO, Jorge Martins; POLÓNIA, Amélia. *Estudo em*

- Homenagem a João Francisco Marques*, vol. I. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 383-392.
- DIOGO, Vasco. “Comédias cinematográficas dos anos 30-40 em Portugal” in *Análise Social*, vol. XXXVI, nº 158-159, 2001, pp. 301-327.
- EISENSTEIN, Sergei. *Film Form – Essays in Film Theory*. San Diego, Harcourt Brace & Company, 1949.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (ed.). *Politique des Auteurs et Théorie du Cinéma*. Paris, L’Harmattan, 2002.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (coord.). *O Cinema Português Através dos Seus Filmes*. Porto, Campo das Letras, 2007.
- FERREIRA, José Gomes; LEAL, Olavo d’Eça: “a [sic] estreia de A SEVERA, o acontecimento cinematográfico mais sensacional de Lisboa em 1931” in *Imagem* nº 30, 20 de Junho de 1931, pp. 6-7.
- FERRO, António. *Hollywood, Capital das Imagens*. Lisboa, Portugal-Brasil, s. d. [1931].
- . *Homens e Multidões*. Lisboa, Livraria Bertrand, s. d. [1941].
- . *Teatro e Cinema: 1936-1949*. Lisboa, Secretariado Nacional da Informação, 1950.
- . *Obras de António Ferro: Intervenção Modernista – Teoria do Gosto*. Verbo, 1986.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Politics and Film*. London, Studio Vista, 1971.
- GILI, Jean A. “Téléphones Blancs et Lampe à Souder” in *Cahiers de la Cinémathèque*, nº 10-11, automne 1973, pp. 98-109.
- . *Italie de Mussolini et son Cinéma*. Paris, Henri Veyrier, 1985.
- . *Le Cinéma Italien à l’Ombre des Faisceaux (1922-1945)*. Perpignan, Institut Jean Vigo, 1990.

- GILLESPIE, David. *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*. London, Wallflower, 2000.
- GRAHAM, Cooper C. *Leni Riefenstahl and Olympia*. London, The Scarecrow Press, Inc., 1986.
- GRANJA, Paulo Jorge. “A Comédia à Portuguesa, ou a Máquina de Sonhos a Preto e Branco do Estado Novo” in TORGAL, Luís Reis (coord.). *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates, 2001, pp. 194-233.
- GRILO, João Mário. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa, Livros Horizonte, 2006.
- HARLAN, Veit. *Le Cinéma Allemand Selon Goebbels*. Paris, Editions France-Empire, 1974.
- HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro – Estudo e Antologia*. Lisboa, Publicações Alfa, 1990.
- INFIELD, Glenn B. *Leni Riefenstahl et le 3e Reich – Cinéma et idéologie 1930-1946*. Paris, Seuil, 1978. [Original: *Leni Riefenstahl - The Fallen Film Goddess*. Crowell, 1976.]
- JOWETT, Garth S.; O'DONNELL, Victoria. *Propaganda and Persuasion*. Thousand Oaks, London and New Delhi, Sage Publications, 2006.
- KAEL, Pauline. “Circles and Squares” in *Film Quarterly*, vol. XVI, nº 3, spring 1963, pp. 12-26.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler – A Psychological History of the German Film*. Princeton, Princeton University Press, 1969.
- . *The Mass Ornament*. Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- LANDY, Marcia. *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*. Princeton, Princeton University Press, 1986.

- LÉONARD, Yves. *Salazarismo e Fascismo*. Mem Martins, Editorial Inquérito, 1998.
[Original: *Salazarisme & Fascisme*. Editions Chandeigne, 1996.]
- LOPES, Fernando Farelo; FREIRE, André. *Os Partidos Políticos e os Sistemas Eleitorais*. Oeiras, Celta Editora, 2002.
- LOPES, Frederico. *Cinema Português e o Estado Novo – Os Cineastas Portugueses e a Imagem da Polícia*. Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2003 (tese não publicada).
- LOPES, João. “Bronze em Berlim e Benfica Tricampeão” in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 4, 1936-39: Salazar, Retaguarda de Franco*. Planeta DeAgostini, 2008, pp. 184-191.
- LOPES RIBEIRO, António. “Os Quatro Pontos Cardeais de A Revolução de Maio” in *Cinéfilo*, Ano 9, nº 459, 5 de Junho de 1937.
- . “Retrato tirado pelo natural” in MATOS-CRUZ, José de (org.). *J. Leitão de Barros*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, pp. 8-9.
- . “Um Filme em Episódios – Tentativa de esboço autobiográfico” in MATOS-CRUZ, José de (org.). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, pp. 15-70.
- MAAREK, Philippe J. “Les Cinémas Fascistes” in *Cinématographie*, nº 30, sept. 1977, pp. 23-26.
- . “Les Cinémas Fascistes” in *Cinématographie*, nº 31, oct. 1977, pp. 15-19.
- . “Les Cinémas Fascistes” in *Cinématographie*, nº 32, nov. 1977, pp. 30-34.
- MARCHENA, Óscar Lapeña. “La historia de Roma a lo largo de un siglo de cine” in *Dialogues d’Histoire Ancienne*. vol. 25, nº 1, 1999, pp. 35-56.
- . “El Péplum y la construcción de la memoria” in *Quaderns de Cine*, nº 3, 2008, pp. 105-112.

- MARTIN, Frédéric. *L' Antiquité au Cinéma*. Paris, Dreamland, 2002.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa, Dinalivro, 2005. [Original: *Le Langage Cinématographique*. Paris, Les Editions du Cerf, 1955.]
- MARTINS, Rui Cardoso. *Exposições Universais – Nova Iorque 1939*. Lisboa, Expo 98, 1996.
- MATOS, Sérgio Campos. “O ultranacionalismo da memória institucional” in REIS, António (dir.). *Portugal Contemporâneo*, vol. IV (1926-1958). Lisboa, Publicações Alfa, 1990, pp. 339-348.
- MATOS-CRUZ, José de (org.). *J. Leitão de Barros*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.
- (org.). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.
- . “Revisão” in MATOS-CRUZ, José de (org.). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, pp. 173-212.
- . *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989.
- . *O Cais do Olhar – O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999.
- MCCAULEY, Martin. *Who's Who in Russia Since 1900*. London, Routledge, 1997.
- MEDINA, João. *Salazar e os Fascistas*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1978.
- . *Salazar, Hitler e Franco – Estudos sobre Salazar e a Ditadura*. Lisboa, Livros Horizonte, 2000.
- (dir.). *História de Portugal*, vol. XVI – *O «Estado Novo» (II)*. Alfragide, SAPE, 2004.
- MENESES, Filipe Ribeiro de. *Salazar – Uma Biografia Política*. Alfragide, Publicações D. Quixote, 2009.

- MIDA, Massimo; QUAGLIETTI, Lorenzo (ed.). *Dai Telefoni Bianchi al Neorealismo*. Bari, Laterza, 1980.
- NAVARRO, António José. “El Peplum Italiano – Más rápido, más alto y más fuerte” in *Dirigido*, nº 354, Mar. 2006, pp. 36-41.
- NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods: An Anthology*. Berkeley, University of California Press, 1976.
- NOBRE, Roberto. *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa, Portugália Editora, 1964.
- NOGUEIRA, Franco. *Salazar – A Mocidade e os Princípios (1889 – 1928)*, vol. I. Coimbra, Atlântica Editora, 1977.
- . *Salazar – Os Tempos Áureos (1928 – 1936)*, vol. II. Coimbra, Atlântica Editora, 1977.
- NUNES, Alberto Castro. “O Novo Instituto Superior Técnico”, in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 3, 1934-35: O Fracasso da Greve Geral de 18 de Janeiro de 1934*. Planeta DeAgostini, 2008, pp. 178-87.
- PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 1, 1926-32: A Ascensão de Salazar*. Planeta DeAgostini, 2008.
- . *Os Anos de Salazar – vol. 3, 1934-35: O Fracasso da Greve Geral de 18 de Janeiro de 1934*. Planeta DeAgostini, 2008.
- . *Os Anos de Salazar – vol. 4, 1936-39: Salazar, Retaguarda de Franco*. Planeta DeAgostini, 2008.
- . *Os Anos de Salazar – vol. 5, 1940-1942: A Grande Exposição do Mundo Português*. Planeta DeAgostini, 2008.

- PAIS, José Machado. “Austeridade e moralismo dos padrões estéticos” in REIS, António (dir.). *Portugal Contemporâneo*, vol. IV (1926-1958). Lisboa, Publicações Alfa, 1990, pp. 349-352.
- PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa, Edições 70, 1989. [Original: *Hermeneutics*. Northwestern University Press, 1969.]
- PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira. *Francisco Ribeiro: Determinação e Circunstância – cenas de um percurso de teatro (1936-1960)*. Tese de Mestrado em Estudos de Teatro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012 (não publicada).
- PAULO, Heloísa. “Documentarismo e Propaganda – As Imagens e os Sons do Regime” in TORGAL, Luís Reis (coord.). *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates, 2001, pp. 92-116.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. *Salazar Vai ao Cinema*. Coimbra, Minerva, 2006.
- PINA, Luís de. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa, Vega, 1977.
- . *História do Cinema Português*. Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986.
- . *Estreias em Portugal 1918-1957*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1993.
- PITA, António Pedro: “Temas e Figuras do Ensaísmo Cinematográfico” in TORGAL, Luís Reis (coord.). *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates, 2001, pp. 42-61.
- QUADROS, António (sel.). *António Ferro*. Lisboa, Edições Panorama, 1963.
- RAJADO, Ana. “Entre Pátios e Cantigas” in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 5, 1940-1942: A Grande Exposição do Mundo Português*. Planeta DeAgostini, 2008, pp. 170-179.

- RAMOS, Jorge Leitão. “O cinema salazarista” in MEDINA, João (dir.). *História de Portugal*, vol. XVI – *O «Estado Novo» (II)*. Alfragide, SAPE, 2004, pp. 323-356.
- RAMOS, Rui (coord.); VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo; MONTEIRO, Nuno Gonçalo. *História de Portugal*. Lisboa, A Esfera dos Livros, 2009.
- REICH, Jacqueline. “Mussolini at the Movies: Fascism, Film and Culture” in REICH, Jacqueline; GAROFALO, Piero (ed.). *Re-Viewing Fascism – Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2002.
- REICH, Jacqueline; GAROFALO, Piero (ed.). *Re-Viewing Fascism – Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2002.
- REIS, António (dir.). *Portugal Contemporâneo*, vol. IV (1926-1958). Lisboa, Publicações Alfa, 1990.
- RENTSCHLER, Eric. *The Ministry of Illusion – Nazi Cinema and its Afterlife*. London, Harvard University Press, 1996.
- RIBEIRO, Carla Patrícia Silva. “O «heróico cinema português»: 1930-1950” in *História - Revista da FLUP*, IV Série, vol. 1. Porto, 2011, pp. 209-220.
- RIBEIRO, M. Félix. *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896–1949*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.
- RICCI, Steven. *Cinema & Fascism – Italian Film and Society, 1922-1943*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2008.
- ROHDIE, Sam. “A Note on the Italian Cinema during Fascism” in *Screen*, vol. 22, nº 4, 1981, pp. 87-90.
- ROSAS, Fernando. “O Salazarismo e o Homem Novo – ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo” in *Análise Social*, vol. XXXV, nº 157, 2001, pp. 1031-1054.

- ROSAS, Fernando; BRANDÃO DE BRITO, José Maria (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. nº 1 e 2. Lisboa, Bertrand Editora, 1996.
- SALAZAR, António de Oliveira. *Discursos e Notas Políticas*, 6 vols. Coimbra, Coimbra Editora, 1935-1967.
- SANTOS, Vítor Pavão dos. *A Revista à Portuguesa: Uma Breve História do Teatro de Revista*. Lisboa, Edições O Jornal, 1978.
- SARRIS, Andrew. “Notes on the Auteur Theory in 1962” in SITNEY, P. Adams (ed.). *Film Culture – An Anthology*. London, Secker & Warburg, 1971, pp. 121-135.
- . “The Auteur Theory and the Perils of Pauline” in *Film Quarterly*, vol. XVI, nº 4, Summer 1963, pp. 26-33.
- . “Notes on the Auteur Theory in 1970” in *Film Comment*, vol. 6, nº 3, Autumn 1970, pp. 6-9.
- . “A Theory of Film History” in NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods: An Anthology*. Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 237-251.
- . “The Auteur Theory Revisited” in *American Film*, vol. II, nº 9, July – August 1977, pp. 49-53.
- SERÉN, Maria do Carmo. “Portugal na Exposição de Paris de 1937” in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 4, 1936-39: Salazar, Retaguarda de Franco*. Planeta DeAgostini, 2008, pp. 158-163.
- SHIRER, William L. *The Rise and Fall of the Third Reich – 30th Anniversary Edition*. New York, Simon & Schuster, 1960 [reimpresso em 1990].
- SOARES, Paulo Renato. “Alfredo Trindade, o Homem-Sombra” in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 1, 1926-32: A Ascensão de Salazar*. Planeta DeAgostini, 2008, pp. 182-191.

- SOLOMON, Jon. *The Ancient World in the Cinema*. South Brunswick and New York, A.S. Barnes and Company, 1978.
- SONTAG, SUSAN. “Fascinating Fascism” in NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods: An Anthology*. Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 31-43.
- . *Under the Sign of Saturn*. New York, Farrer, Strauss, Giroux, 1972.
- TAYLOR, Richard. *Film Propaganda – Soviet Russia and Nazi Germany*. London, I.B. Tauris Publishers, 1998.
- TCHOU-COTTA, Stéphanie. “Le péplum” in *Synopsis – La Revue du Scénario*, nº 10, nov.-déc. 2000, pp. 90-93.
- TEGEL, Susan. *Nazis and the Cinema*. London, Hambledon Continuum, 2007.
- THOMSON, Oliver. *Uma História de Propaganda*. Lisboa, Temas e Debates, 2000.
[Original: *Easily Led – A History of Propaganda*. Sutton Publishing Ltd., 1999.]
- TORGAL, Luís Reis (coord.). *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates, 2001.
- . “Introdução” in TORGAL, Luís Reis (coord.). *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates, 2001, pp. 13-39.
- . “Propaganda, Ideologia e Cinema no Estado Novo” in TORGAL, Luís Reis (coord.). *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates, 2001, pp. 64-91.
- . *Estados Novos, Estado Novo*, vol. I e II. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.
- TORRES, Mário Jorge. “Manoel de Oliveira: de Douro à A Caixa – pour un Naturalisme antinaturaliste” in BASÍLIO, Kelly (org.). *Act 21 – Naturalismo(s)*. Ribeirão, Edições Humus, 2011, pp. 85-98.

- TRUFFAUT, François. “Une Certain Tendance du Cinéma Français” in *Cahiers du Cinéma*, nº 31, jan. 1954, pp. 15-29.
- VARELA, Raquel. “A Grande Exposição do Mundo Português” in PAÇO, António Simões do. *Os Anos de Salazar – vol. 5, 1940-1942: A Grande Exposição do Mundo Português*. Planeta DeAgostini, 2008, pp. 7-25.
- VIEIRA, Joaquim. *Portugal Século XX – Crónica em Imagens 1930-40*. [Lisboa,] Círculo de Leitores, 1999.
- VIEIRA, Patrícia. *Cinema no Estado Novo – A Encenação do Regime*. Lisboa, Edições Colibri, 2011.
- WELCH, David. *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*. London, I.B. Taurus & Co Ltd, 2007, revised edition. First published by Oxford University Press, 1983.
- WINKLER, Martin M. *The Roman Salute - Cinema, History, Ideology*. Ohio, The Ohio State University Press, 2009.
- YOUNGBLOOD, Denise J. *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*. Austin, University of Texas Press, 1991.

JORNAIS E REVISTAS

- *Diário de Notícias* (várias edições).
- *Diário de Lisboa*: Ano 18, nº 5617, 11 de Julho de 1938.
- *República*: Ano XXVIII, nº 2724, 11 de Julho de 1938.

SITIOGRAFIA

E

VIDEOGRAFIA DE APOIO

SITIOGRAFIA

SCHENK, Irmbert. “Il ‘Peplum’ Italiano – Perché il film storico-monumentale fu ‘inventato’ in Italia ovvero: Da *Cabiria* a Mussolini” in *Fotogenia* - A nuova luce / cinema muto italiano, nº 4/5, 1997-8.

<http://www.muspe.unibo.it/wwcat/period/fotogen/num045/04SCHENCK.htm>

(acedido em Janeiro de 2008).

SHILLINGTON, Kevin. *History of Africa*. St. Martin Press, 1995, pp. 362-372 in

<http://wysinger.homestead.com/ethiopia-wwwii.html> (acedido em Julho 2011).

<http://www.festival-cannes.com/en/archives/1946/inCompetition.html> (acedido em Março de 2012).

<http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/id?id=035605> (acedido em Julho de 2011).

<http://www.infopedia.pt> (vários consultas).

<http://www.joaquimvieiranatividade.com/familianatividade.html> (acedido em Julho de 2011)

http://malomil.blogspot.pt/2012/03/este-postal-ilustrado-de-1935_23.html (acedido em Fevereiro de 2013).

<http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=368> (acedido em Março de 2012).

<https://notes.utk.edu/Bio/greenberg.nsf/0/aa819a734ce9d34585256e0e00717ab4>

(acedido em Março de 2012).

http://www.padraodosdescobrimientos.egeac.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=75&Itemid=95 (acedido em Julho de 2011).

<http://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/OEstadoNovo.aspx> (acedido em Julho de 2011).

<http://www.presidencia.pt/?idc=13&idi=27> (acedido em Julho de 2011).

<http://worldcinemadirectory.co.uk/component/film/?id=750> (acedido em Março de 2012).

VIDEOGRAFIA DE APOIO

O Carro da Estrela (1989) de Monique Rutler. Documentário biográfico sobre a figura de António Lopes Ribeiro incluído na edição em DVD de *O Pai Tirano*. Zon Lusomundo, 2005.

“Vida e Obra de Leitão de Barros” – depoimento de Margarida Acciaiuoli incluído na edição em DVD de *Ala-Arriba!* Madragoa Filmes, 2003.

“Vida e Obra de António Lopes Ribeiro” – depoimento de Eurico de Barros incluído na edição em DVD de *Frei Luís de Sousa*. Madragoa Filmes, 2003.

FILMOGRAFIA

PARTE I

Triumph des Willens / *Triunfo da Vontade*^{*} (real. Leni Riefenstahl, 1935, 104').

Fotogramas retirados da edição em DVD. DD Vídeo, 2001.

Olympia / *Ídolos do Estádio* (real. Leni Riefenstahl, 1938, 115'+88': 203'). Fotogramas

retirados da edição em DVD. Pathfinder Pictures, 2006.

Oktiabr / *Outubro*^{*} (real. Sergei M. Eisenstein, 1927, 102'). Fotogramas retirados da edição

em DVD. Eureka Vídeo, 2000.

Scipione l'Africano / *Cipião, o Africano* (real: Carmine Gallone, 1937, 83'). Fotogramas

retirados da edição em DVD. International Historic Films, 2001.

La Corona di Ferro / *A Coroa de Ferro* (real: Alessandro Blasetti, 1941, 92').

Fotogramas retirados da edição em DVD. KLF Music, 2002.

PARTE II

Filmes realizados por ANTÓNIO LOPES RIBEIRO:

Viagem do Chefe do Estado às Colónias de Angola e S. Tomé e Príncipe (1939, 81').

As Festas do Duplo Centenário (1940, 68').

A Manifestação Nacional a Salazar (*Jornal Português* n.º 25, 1941, 11').

A Exposição do Mundo Português (1941, 62').

10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional (1944, 19'). Fotogramas retirados da edição

em DVD de *A Menina da Rádio*. Madragoa Filmes, 2002.

A Manifestação a Carmona e a Salazar Pela Paz Portuguesa (*Jornal Português* n.º 52,

1945, 10').

A Celebração do 28 de Maio de 1952 (1952, 18').

30 Anos Com Salazar (1957, 31').

Salazar e a Nação (1958, 31').

Portugal de Luto na Morte de Salazar (1970, 18').

^{*} Tradução literal. Filme nunca estreado comercialmente em Portugal.

Outros filmes de propaganda:

Ano X da Revolução Nacional – Comemoração do 28 de Maio no Funchal (real: Mota da Costa e Costa Macedo, 1936, 16’).

Festas do 28 de Maio em Braga (1936, 7’).

Festas do 28 de Maio em Guimarães (1936, 3’).

Parada da Legião e da Mocidade (real.: Artur Costa de Macedo, 1937, 10’).

Festas do 28 de Maio de 1938 (real.: Secção de Cinema do SPN, 1939, 18’).

A Segunda Viagem Triunfal (real.: Paulo de Brito Aranha, 1939, 71’).

Exposição do Mundo Português (real.: F. Carneiro Mendes, 1941, 8’).

O Jubileu de Salazar (real: “Imagens de Portugal”, 1953, 13’).

Nota: os fotogramas de todos filmes sem indicação foram retirados da colecção da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

PARTE III

Filmes realizados por **ANTÓNIO LOPES RIBEIRO**:

A Revolução de Maio (1937, 133’). Fotogramas retirados de DVD (ainda não editado comercialmente), usado por especial gentileza da Zon Audiovisuais.

Feitiço do Império (1940, 125’ – 146’ no original). Fotografias retiradas da colecção da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

O Pai Tirano (1941, 115’). Fotogramas retirados da edição em DVD. Zon Lusomundo, 2005.

Amor de Perdição (1943, 128’). Fotograma retirado de

<http://www.youtube.com/watch?v=dxDxCOxhSGw> (acedido em Fevereiro de 2013).

A Vizinha do Lado (1945, 115’). Fotogramas retirados da edição em DVD. Madragoa Filmes, 2004.

Frei Luís de Sousa (1950, 115’). Fotogramas retirados da edição em DVD. Madragoa Filmes, 2003.

O Primo Basílio (1959, 138’). Fotografias retiradas da colecção da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

O Pátio das Cantigas (real. Francisco Ribeiro, 1941, 114'). Fotogramas retirados da edição em DVD. Zon Lusomundo, 2005.

Filmes realizados por **JOSÉ LEITÃO DE BARROS**:

Nazaré, Praia de Pescadores (1929, 16' – cerca de 40' no original). Fotogramas retirados da edição em DVD de *Ala-Arriba!*. Madragoa Filmes, 2003.

Maria do Mar (1930, 78'). Fotogramas retirados de gravação em VHS de colecção particular.

A Severa (1931, 105'). Fotogramas retirados da edição em DVD. Lusomundo Audiovisuais, 2006.

As Pupilas do Sr. Reitor (1935, 91'). Fotogramas retirados de

<http://www.youtube.com/watch?v=ihQ6mKngRAU> (acedido em Fevereiro de 2013).

Bocage (1936, 87' – 124' no original). Fotografias retiradas da colecção da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Maria Papoila (1937, 105'). Fotogramas retirados da edição em DVD. Lusomundo Audiovisuais, 2006.

Legião Portuguesa (1937, 8').

Mocidade Portuguesa (1937, 9').

A Pesca do Atum (1939, 9').

Varanda dos Rouxinóis (1939, 78' – 102' no original). Fotografias retiradas da colecção da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, excepto fotograma indicado retirado de <http://www.youtube.com/watch?v=jJjAy6XpxnY> (acedido em Fevereiro de 2013).

Póvoa de Varzim (1942, 10'). Fotogramas retirados da edição em DVD de *Ala-Arriba!*. Madragoa Filmes, 2003.

Ala-Arriba! (1942, 88'). Fotogramas retirados da edição em DVD. Madragoa Filmes, 2003.

Lisboa e os Problemas do seu Acesso (1944, 19'). Fotografias retiradas da colecção da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Inês de Castro (1945, 98'). Fotogramas retirados de

<http://www.youtube.com/watch?v=dzoFFwCrULg> (acedido em Fevereiro de 2013).

Camões (1946, 110'). Fotogramas retirados da edição em VHS. Imaginação, 1991.

Vendaval Maravilhoso (1949, 136'). Fotogramas retirados de gravação em DVD de colecção particular.

A Última Rainha de Portugal (1951, 22').

Portugal Comemora a Morte do Infante D. Henrique (1960, 23').

A Ponte da Arrábida sobre o rio Douro (1961, 14').

Escolas de Portugal (1962, 14').

A Ponte Salazar sobre o rio Tejo em Lisboa em 1966 (1966, 45').

Nota: os fotogramas de todos filmes sem indicação foram retirados da colecção da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Outros filmes com alguma importância na economia deste trabalho:

La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon (real. Louis Lumière, 1895). Fotograma retirado de <http://www.youtube.com/watch?v=ePW0ha4-ioY> (acedido em Fevereiro de 2013).

Bronenosets Potemkin / *O Coraçoado Potemkine** (real. Sergei M. Eisenstein, 1925).
Fotogramas retirados da edição em DVD. Films Sans Frontières, 2002.

Lisboa, Crónica Anedótica (real. Leitão de Barros, 1930).

Douro, Faina Fluvial (real. Manoel de Oliveira, 1931). Fotogramas retirados da edição em DVD de *Aniki Bóbo*. Zon Lusomundo, 2010.

Der Sieg des Glaubens / *A Vitória da Fé** (real. Leni Riefenstahl, 1933). Fotogramas retirados de <http://www.youtube.com/watch?v=6x6M0q4jE2E> (acedido em Fevereiro 2013).

Gado Bravo (real. Max Nosseck e António Lopes Ribeiro, 1934, 115').

Vecchia Guardia / *Velha Guarda* (real. Alessandro Blasetti, 1934). Edição em DVD. Bibax, [s.d.].

Wort und Tat / *Palavra e Acção** (real. Gustav Ucicky, Fritz Hippler, Ottoheinz Jahne, Eugen York, 1938). Fotogramas retirados de <http://www.youtube.com/watch?v=6x6M0q4jE2E> (acedido em Fevereiro 2013).

I Grandi Magazzini / (real. Mário Camerini, 1939). Fotogramas retirados de gravação em DVD de colecção particular.

Alguns outros filmes mencionados, ainda que de modo exemplificativo, na tese:

Malmequer (real. Leitão de Barros, 1918).

Mal de Espanha (real. Leitão de Barros, 1918).

O Homem dos Olhos Tortos (real. Leitão de Barros, 1918).

* Tradução literal. Filme nunca estreado comercialmente em Portugal.

Die Nibelungen / *Os Nibelungos* (real. Fritz Lang, 1924).

Way Down East / *As Duas Tormentas* (real. D. W. Griffith, 1920).

The Iron Horse / *O Cavalo de Ferro* (real. John Ford, 1924).

Metropolis / *Metropolis* (real. Fritz Lang, 1927).

Sunrise / *Aurora* (real. F.W. Murnau, 1927).

Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt / *Berlim, A Sinfonia de uma Capital* (real. Walter Ruttmann, 1927).

Camicia Nera / *Camisas Negras* (real. Giovacchino Forzano, 1933).

Becky Sharp / *A Feira da Vaidade* (real. Rouben Mamoulian, 1935).

Mr. Deeds Goes to Town / *Doido com Juízo* (real. Frank Capra, 1936).

Il Grande Appello * (real. Mario Camerini, 1936).

Condottieri / *Condottieri* (real. Luis Trenker, 1937).

Sentinelle di Bronzo * (real. Romolo Marcellini, 1937).

Il Cammino degli Eroi * (real. Corrado D'Errico, 1937).

The Adventures of Robin Hood / *Aventuras de Robin dos Bosques* (real. Michael Curtiz e William Keighley, 1938).

You Can't Take It With You / *Não o Levarás Contigo* (real. Frank Capra, 1938).

Luciano Serra Pilota * (real. Goffredo Alessandrini, 1938).

Sotto la Croce del Sud * (real. Guido Brignone, 1938).

Piccoli Naufraghi * (real. Flávio Calzavara, 1939).

Abuna Messias * (real. Goffredo Alessandrini, 1939).

João Ratão (real. Jorge Brum do Canto, 1940).

Jud Süß / *Judeu Suss* * (real. Veit Harlan, 1940).

Der Ewige Jude / *O Judeu Eterno* * (real. Fritz Hippler, 1940).

Lobos da Serra (real. Jorge Brum do Canto, 1942).

Les Visiteurs du Soir / *Trovadores Malditos* (real. Marcel Carné, 1942).

Aniki Bóbo (real. Manoel de Oliveira, 1942).

O Costa do Castelo (real. Arthur Duarte, 1943).

A Menina da Rádio (real. Arthur Duarte, 1944).

Capas Negras (real. Armando de Miranda, 1947).

Fado, História d'Uma Cantadeira (real. Perdigão Queiroga, 1947).

Sol e Toiros (real. José Buchs, 1949).

* Filme não estreado comercialmente em Portugal.

Chaimite (real. Jorge Brum do Canto, 1953).

O Passarinho da Ribeira (real. Augusto Fraga, 1960).

Mudar de Vida (real. Paulo Rocha, 1966).

ANEXO A

Sexta-feira, 23 de Março de 2012

Salvador da Pátria apreendido pela polícia.

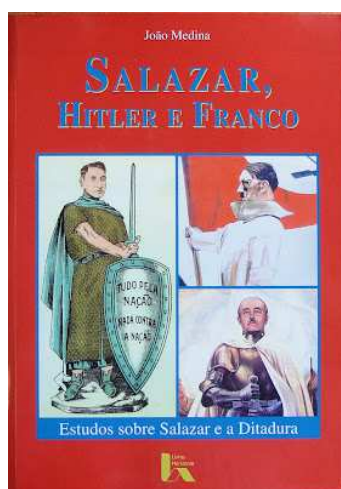


Este postal ilustrado de 1935, representando Salazar, como “Salvador da Pátria”, no corpo de D. Afonso Henriques, tem sido reproduzido nas últimas décadas em diversas publicações como exemplo da propaganda do Estado Novo. Num artigo académico recente afirma-se erradamente que a imagem foi cartaz da Exposição do Mundo Português (1940) e analisa-se o seu significado no pressuposto de tratar-se de uma peça da propaganda oficial.¹ O autor equivocado observa, no entanto, que o hipotético cartaz se prestaria a “uma propaganda política mais popular” e considera que a imagem seria “exceção” no modo como a propaganda salazarista representava habitualmente o reservado ditador, promovendo preferencialmente a sua faceta de professor e economista.² Num livro publicado anos antes pelo historiador João Medina, *Salazar, Hitler e Franco*, a imagem do “Salvador da Pátria”, correctamente identificada como postal ilustrado, é exibida na capa ao lado de representações hagiográficas de Hitler e Franco. Nestas, o Führer é figurado como um porta-bandeira de armadura e o Caudillo como cruzado. A comum utilização de figuras guerreiras medievais para fins político-ideológicos de regimes autoritários do século XX une aparentemente as imagens dos três ditadores. Dificilmente se encontraria uma imagem idêntica de

¹ Sérgio R. Gomes, “As identidades nacionais nos regimes ditatoriais: o caso da romanità na Itália fascista e o reaportuguesamento salazarista”, *Ciências e Técnicas do Património*, revista da Faculdade de Letras do Porto, vol. V-VI, 2006-2007, pp. 189-224.

² *Idem*, p. 205.

Mussolini, já que o ditador italiano preferia conotar-se com os imperadores da Roma antiga.



João Medina, *Salazar, Hitler e Franco* (Livros Horizonte, 2000).

Referindo-se no seu livro ao postal de Salazar, Medina classifica-o de “arte popular” e afirma que “estas formas ingénuas de projectar uma imagem mítica, ainda que simplista, do nosso Ditador completam de modo expressivo o tipo mesmo de mitologia e de iconologia que o regime da Ditadura estimulava, acarinhava” (p. 207). Na realidade, a imagem de Salazar, ao contrário das duas outras exibidas na capa do livro, não teve qualquer carácter oficial. O postal, que não foi produzido nem adoptado pela propaganda do Estado Novo, também não pode servir de exemplo da mitologia ou iconologia que o regime acarinhava e estimulava, nem se pode dizer que a completasse – pelo contrário, como adiante se verá.

Apreendido pela polícia

A prosaica verdade é bem diferente daquilo que se tem difundido sobre esta imagem de Salazar travestido de D. Afonso Henriques. Com efeito, segundo um documento que encontrei no Arquivo da Torre do Tombo, o postal, editado por um privado em princípios de 1935, não agradou ao poder e foi prontamente mandado apreender pela polícia.

A fonte desta informação encontra-se na documentação sobre censura do núcleo do Ministério do Interior. Num boletim de registo dos cortes feitos diariamente na

imprensa, um responsável dos Serviços de Censura, o capitão Dimas Lopes de Aguiar, justifica o corte de um artigo na edição de 19 de Fevereiro de 1935 do jornal *O Tempo*, um diário monárquico apoiante de Salazar. Sob o título “Homenagem suspeita”, o artigo censurado reclamava das autoridades a apreensão do postal em causa porque, segundo diz ou cita o capitão Aguiar, era “desprestigiante para D. Afonso Henriques e para o Sr. Dr. Oliveira Salazar” (sic). No boletim, elaborado semanalmente para uso exclusivo dos governantes, o capitão Aguiar explica: “O sr. B. Lopes editou um postal ilustrado em que, para homenagear Sua Excelência o Presidente do Conselho, o apresenta armado de cota e espada e lhe chama Salvador de Portugal” (sic). Mais informa o responsável da Censura que o artigo de *O Tempo* foi objecto de “corte total” pela simples razão de que *a polícia já tinha apreendido o postal*.³ O mesmo capitão Aguiar dirá, num boletim de data posterior, que o postal foi uma “triste ideia” do senhor B. Lopes, pessoa sobre a qual não fornece mais dados. Talvez o capitão os não tivesse também: “B. Lopes” é, simplesmente, o nome do editor como vem referenciado no verso do postal. O artista autor do postal, se não foi o próprio B. Lopes, é desconhecido.

Contrariamente ao articulista do jornal *O Tempo*, o capitão Aguiar não parece ter suscitado da boa intenção do editor do postal, embora considerasse má ideia a sua iniciativa. Os militares responsáveis da censura tinham uma certa margem decisória sobre o que convinha ou não à imagem do regime e do seu chefe. Os censores não se limitavam a cortar o que era julgado “subversivo”, “tendencioso” ou “alarmante”, mas também, com grande frequência, o que era simplesmente “inconveniente”. Da parte do capitão Aguiar, contudo, teria sido arriscado emitir um juízo categórico sobre o postal do “Salvador da Pátria” fundado apenas no seu critério ou gosto pessoal. Ora o capitão não diz que o postal foi censurado pelos seus serviços, mas sim que a polícia já o tinha apreendido – não sabemos a mando de quem. É bem possível que a ordem de apreensão tenha partido do próprio governo, depois de o ditador se ter inteirado do caso e, eventualmente, visualizado o postal.

Os postais ilustrados de tema político tinham grande tradição e excelente mercado em Portugal desde os tempos da Monarquia e da I República. O editor do “Salvador da Pátria”, de cujo sincero salazarismo não há razão para duvidar, deve também ter pensado nos proventos que a venda do postal lhe traria. Não parece ter

³ Arquivo da Torre do Tombo, Ministério do Interior, Gabinete do Ministro, Maço472, pasta 1/1, fl. 217.

contado, todavia, com a reacção do desconfiado professor coimbrão que comandava os destinos do país.

Não há dúvida de que, num regime autoritário vigiado por uma censura todopoderosa, deixar circular semelhante postal ilustrado seria, de certo modo, coonestá-lo oficialmente. Ora desde as legendas aduladoras até à estética da composição, situável entre o *kitsch* e o *naïf*, o postal do “Salvador da Pátria” prestava-se a ser motivo de troça – quem sabe se também no estrangeiro, para presumível horror de António Ferro, chefe da propaganda. Enxertada nos ombros do feroz Conquistador, a imagem do político imberbe está notoriamente deslocada. A cabeça nua do ditador foi copiada de uma fotografia oficial de Salazar, idêntica à abaixo reproduzida. Na estátua de Soares dos Reis que serviu de modelo ao desenho do postal, o rei, de elmo na cabeça, exhibe farto bigode e barba e fulmina com o olhar.



Uma das fotos oficiais do ditador, reluzente de brilhantina, do início dos anos 30, a cabeça do “Salvador da Pátria” e a cabeça da estátua de D. Afonso Henriques, por Soares dos Reis (1887).



A estátua de Soares dos Reis em Guimarães, de que há uma réplica no Castelo de S. Jorge, em Lisboa

Mas se o postal do “Salvador da Pátria” podia ser considerado ridículo ou, como escreveu o censor, “desprestigiante para D. Afonso Henriques e para o Sr. Dr. Oliveira Salazar”, ele era sobretudo susceptível de levantar questões de natureza política. Com efeito, a representação de Salazar no corpo do monarca fundador do Reino de Portugal podia dar pretexto a especulações sobre a fidelidade do ditador à República, um tema bastante sensível naqueles anos do início do Estado Novo. Após a instauração da Ditadura Militar em 28 de Maio de 1926, uma multidão de monárquicos acedera gradualmente ao poder e as hostes realistas começavam a acreditar na possibilidade de uma restauração iminente. Todavia, com a morte de D. Manuel II no exílio, sem sucessores, em 2 de Julho de 1932, e com a chegada, apenas três dias depois, de Salazar à chefia do governo, a “questão de regime” continuara a não constar da agenda da Ditadura. Os integralistas e os dirigentes da Causa Monárquica ansiavam obter do poder político, agora chefiado pelo presumível monárquico Salazar, um gesto de reconhecimento do novo pretendente ao trono, Duarte Nuno de Bragança. Não o tiveram, porém, e começaram a impacientar-se com as dúbias declarações do ditador em relação à questão monárquica. Num discurso de Novembro de 1932, Salazar evocara a figura do recém-falecido D. Manuel II, para de seguida declarar que importava “não deixar os homens amarrados a cadáveres”, com o que magoara os monárquicos. O ditador afirmara ainda constatar-se a perda de “força actuante” da ideia monárquica e o predomínio nas classes cultas portuguesas de “uma espécie de indiferentismo” perante o problema da forma de governo. Ponto era que a república fosse um regime “de ordem e de autoridade” e que se olhasse ao que era prioritário, com vista à “solução pacífica das graves questões nacionais”.⁴ Numa entrevista dada pouco depois ao ainda jornalista António Ferro, Salazar desgostou novamente os monárquicos ao subalternizar por completo o “problema do regime”, ainda que fazendo uma vénia retórica ao “ideal respeitável” dos monárquicos, aos quais aludiu vexatoriamente como se de uma família política igual às outras se tratasse, colocando-os a par dos republicanos.⁵ Era óbvio que o novo governante não queria alienar os republicanos conservadores, entre eles muitos militares apoiantes da Ditadura. Representar o “Salvador da Pátria” no corpo do primeiro monarca, como se de um possível *refundador* se tratasse, podia dar azo a interpretações indesejáveis. E que diria o chefe de Estado de então, o general

⁴ A. Oliveira Salazar, *Discursos*, vol I, 5.^a ed., pp. 167-171 (trecho do discurso pronunciado no acto de posse dos corpos directivos da União Nacional em 23 de Novembro de 1932).

⁵ A entrevista, inicialmente publicada no *Diário de Notícias* em Dezembro de 1932, foi depois reproduzida em António Ferro *Salazar: O Homem e a sua Obra* (Lisboa: ENP, 1933).

republicano Óscar Carmona, se se deixasse correr a representação pictórica de Salazar como soberano de Portugal?

A apreensão do postal pela polícia não evitou que exemplares já vendidos fossem conservados por coleccionadores, mas, até final do Estado Novo, a imagem banida nunca foi reproduzida em qualquer publicação nem, obviamente, utilizada pela propaganda oficial. Só depois da revolução de 1974 é que o postal reapareceu em público, insinuando-se a partir de então como uma alegada manifestação *kitsch* da propaganda salazarista. Ora se de *kitsch* salazarista podemos falar, esse será o que foi produzido, apesar das veleidades modernizantes de António Ferro, sob os auspícios do Estado Novo, patente ainda hoje em numerosas pinturas murais, painéis de azulejos e tapeçarias de palácios de justiça, ministérios e outros edifícios públicos, bem como em diversos outros vestígios da acção do Secretariado da Propaganda Nacional e do seu sucessor, o SNI.

Para cuidar da sua imagem pública e organizar a propaganda do regime, Salazar tinha em 1933 recrutado Ferro, um intelectual nacionalista e grande admirador de Mussolini. Do ponto de vista estético-literário Ferro gabava-se de “vestir de Paris” e já em 1930 havia publicamente declarado guerra ao “mau gosto” que, segundo ele, grassava em Portugal. Sob o Estado Novo, a efígie do chefe do governo seria sempre objecto de especiais desvelos, tanto por parte da propaganda como da censura, como é regra dos regimes autoritários. Ferro convidou vários artistas a retratarem o ditador, caso da estátua de Salazar togado, da autoria do escultor Francisco Franco, a partir do busto que o mesmo artista produziu em 1934, literalmente sob a supervisão do director do Secretariado da Propaganda Nacional, como abaixo se vê.



Francisco Franco esculpindo Salazar sob o olhar de António Ferro (1934).

Representado na iconografia oficial com as insígnias doutorais de Direito, Salazar, de facto, nunca prestou provas de doutoramento, tendo sido simplesmente aclamado doutor em 1918 pelos seus pares de Coimbra. Como consolação, foi feito doutor honorário pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 1958. Já o fora, todavia, antes pela Universidade de Oxford, em cerimónia realizada na Universidade de Coimbra, em 19 de Abril de 1941, durante a II Guerra Mundial, numa plausível operação de charme do Foreign Office para captar Salazar (e os Açores) para a causa dos Aliados.

A imagem doutoral de Salazar é uma adequada representação iconográfica do “fascismo de cátedra” com que Unamuno, inspirando-se na expressão oitocentista “socialismo de cátedra”, definiu em 1935 o regime de Salazar. Lesto a rotular, o reitor vitalício da Universidade de Salamanca chamou também ao regime de Salazar “fascismo universitário”, “ditadura académico-castrense” e “ditadura bélico-escolástica”.⁶ Diga-se que o termo “fascismo de cátedra” foi recuperado e tentativamente promovido a categoria politológica por uma recente obra académica portuguesa.⁷



Busto em bronze de Salazar com insígnias doutorais, por Francisco Franco (1934).



Salazar discursando com o barrete de doutor honorário por Oxford, em Coimbra (1941). Detalhe de

⁶ Miguel de Unamuno, “Nueva vuelta a Portugal”, jornal *Ahora*, 3 de Julho de 1935.

⁷ Jorge Pais de Sousa, *O Fascismo Catedrático de Salazar*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

fotograma da British Pathé.



Estátua em bronze de Francisco Franco, representando Salazar de toga, capelo e borla, que esteve no Palácio Foz de 1959 até 1974, réplica da que foi exibida na Exposição Internacional de Paris (1937), na de Nova Iorque (1939) e na Exposição do Mundo Português (1940). Outra réplica encontrava-se no Liceu Salazar, em Lourenço Marques e, segundo o historiador João Medina, foi dinamitada pouco antes da independência de Moçambique.



A estátua de Salazar na Exposição Internacional de Paris (1937).

Foto: Estúdio Mário Novais, FCG.

O mito do professor ou doutor “Salvador” foi também cultivado, em texto e até em imagem, pela Igreja Católica, aliada do regime. Exemplo disso é a pagela reproduzida abaixo, editada com a chancela do bispo-conde de Coimbra, D. António Antunes, dias depois do “infamíssimo atentado” a que o ditador escapou “miraculosamente”, no dia da Rainha Santa Isabel, 4 de Julho de 1937. Cinquenta dias de indulgência eram concedidos a quem recitasse devotamente as preces “pelo nosso Chefe Salazar”.



Salazar envergando o capelo doutoral, apresentado como “Salvador da Nação Portuguesa”, numa pagela com oração no verso e licença de impressão do bispo de Coimbra.

Se o caso do postal “Salvador da Pátria” alguma lição encerra, é a de que a promoção da imagem do ditador só muito excepcionalmente era deixada a iniciativas espontâneas, ingênuas ou “populares”. Entre os adeptos de Salazar, muitos haveria cujo sentido de *conveniência política* deixava a desejar e cujos padrões estéticos estavam nitidamente abaixo do gosto oficial, ainda que este fosse geralmente medíocre. Salazar e Ferro (diga-se o que se disser a respeito do “vanguardismo” estético deste último) rejeitaram as estéticas arrojadas e futuristas, como a do fascismo italiano, e nunca apadrinharam um culto gráfico do Chefe de características belicistas, flagrante na propaganda de Hitler, Mussolini ou Franco. A imagem que Ferro quis fazer passar foi, nas suas próprias palavras, a da “ditadura do professor, a ditadura da razão”,⁸ plasmada esteticamente num compromisso entre modernidade e tradição, em que a segunda teve a parte do leão.

Hitler como cavaleiro teutónico

Tida hoje por paradigma do *kitsch* nazi, a pintura “O porta-bandeira” (*Der Bannerträger*), também chamada *Der Schirmherrin der Deutschen Kunst* (“O patrono da arte alemã”), obra de 1933-1934 do austríaco Hubert Lanzinger, representa Hitler a cavalo envergando uma armadura resplandecente e segurando a bandeira nazi. Apesar

⁸ Discurso de António Ferro na inauguração do pavilhão português da exposição Internacional de Paris, em 10 de Junho de 1937 (citado por João Medina, op. cit., p. 196).

de Hitler nunca ter montado um cavalo e ter confessado ao seu ordenança Heinz Linge que, por essa razão, não gostava do quadro, a pintura teve êxito imediato entre altas figuras do regime nazi, que logo a quiseram comprar. Em 1935 foi oferecida ao ditador, que a mandou colocar na *Braune Haus*, a Casa Castanha, sede nacional do partido em Munique.⁹ A obra foi exibida ao público em 1937, na primeira exposição da Casa da Arte Alemã, mandada construir em Munique pelo ditador e inaugurada nesse mesmo ano. O fotógrafo oficial de Hitler, Heinrich Hoffmann, organizador da dita exposição, seleccionou o quadro e encarregou-se de o fazer premiar. Em 1938, por iniciativa de Hoffmann, a pintura foi reproduzida num postal ilustrado que se tornou um *best-seller*.



“O porta-bandeira” como postal (1938).

Segundo um historiador, o quadro de Lanzinger foi a mais reproduzida de todas as obras de arte realizadas na Alemanha no período hitleriano.¹⁰ A pintura encontra-se hoje no U.S. Army Center of Military History, em Washington, para onde foi levada no final da II Guerra Mundial, como despojo de guerra, com milhares de outras peças de propaganda nazi. Em 1945, na Alemanha, um soldado americano danificou a cara de Hitler com uma baioneta e é nesse estado que a pintura se mantém desde então. A imagem tem servido como ilustração de capa para vários livros sobre o nazismo. Reproduz-se abaixo o quadro, com o rosto trespessado.

⁹ Sobre o autor e a obra, veja-se Harm Wulf, "Hubert Lanzinger, storia di un artista tirolese". Acesso online em Julho de 2011: <http://www.galleria.thule-italia.com/lanzinger.html>.

¹⁰ William P. Yenne, *German War Art 1939-1945* (New York: Crescent Books, 1983).



Hubert Lanzinger, “Der Bannerträger” (1933-1934) - U.S. Army Center of Military History, Washington

Franco e a Cruzada

A pintura mural alegórica “Cruzados del siglo XX”, também dita “Franco y la Cruzada” ou “El enviado de Diós”, foi encomendada em 1948 pelas autoridades franquistas ao pintor boliviano Arturo Reque Meruvia. Este óleo sobre tela de grandes dimensões decorava uma parede da Sala da Guerra Civil do antigo Arquivo Histórico Militar, em Madrid. “Santa Cruzada” foi o nome dado pelo regime de Franco e pela Igreja Católica à guerra civil, representada como uma guerra de reconquista de Espanha aos infiéis. O paralelo entre Franco e o lendário cavaleiro medieval El Cid foi também glosado pela arte franquista.



Figura central do mural “Cruzados del siglo XX” (1948).

O extenso mural, geralmente apontado como paradigma do *kitsch* franquista, é mais conhecido pela sua parte central, com a figura de Franco de capa branca, armadura, escudo e espada, encimado pelo mítico Santiago “Matamoros” cavalcando o céu de espada em riste. Ajoelhado aos pés do Caudillo, um monge franciscano parece contemplá-lo em êxtase, como a um enviado de Deus. As costas do ditador são guardadas por soldados, falangistas, *requetés* e um militar marroquino da Guardia Mora.

José Barreto



Parte central do mural.

Publicada por Malomil à(s) 23.3.12

http://malomil.blogspot.pt/2012/03/este-postal-ilustrado-de-1935_23.html

ANEXO B



Beatriz Costa no *Novo 17* (Arre, burro, 1936), ou seja, o velho polícia de *O 31* (1913) revisto pelo *Estado Novo*. O cenário, notável pelo desenho e pela ironia, é da autoria de Baltazar Rodrigues (1895-1951), um dos pintores de maior talento que a revista conheceu.



É SÓ FALAZAR FALAZAR

“Tiro-liro-liro-ai-ai-ai
este santinho não cai”
(Feira de Agosto, 1936)

As artimanhas de que a revista se vai socorrer para, passando as malhas da censura prévia, aludir aos acontecimentos nacionais, não têm conta. Quando no palco se fala no Santo António, todos sabem que se está a falar de António de Oliveira Salazar, no governo desde 1928, e, em breve, detendo todo o Poder. São inúmeros os *santo antónios* revisteiros. Hortense Luz, logo em 1929 (*Chá de parreira*), depois Beatriz Costa, numa revista chamada mesmo *Santo António*, em 1934, ano das festas antonianas, fazem uma “pregação aos peixes”. E, mais recentemente, João Villaret criou outro *Santo António* bem irreverente, consertando os tachos duns e doutros (*Não faças ondas*, 1956). António que esteja em evidência, seja António Mestre, o acordeonista (António Silva, *Curvas perigosas*, 1957), ou António da Escola, o instrutor de condução (Carlos Baptista, *Ora agora viras tu!*, 1949), serve sempre de pretexto para se lhe referir. Até o antigo transporte público “Salazar” é chamado à cena com frequência, como no *Sota*, cocheiro do “velho” Salazar, interpretado pela Beatriz (*Bola de neve*, 1935). Chega-se ao ponto de rebuscar palavras que sugiram o tal nome, como aconteceu no *Novo 17*, que Beatriz Costa interpretou: “O 31 / hoje em dia é comum / é tudo a dar / a cascar / àrrear / em Portugal / é que é só conversar / falazar, falazar”. (*Arre, burro*, 1936).

Se, em 1933, Teresa Gomes aparece como a mulher que foi votar na farsa da Constituição (*Fogo de vistas*), António Silva tem na revista *Arraial* duas caricaturas do ditador das finanças. Numa é o *alfaiate Oliveira*, da *Alfaiataria Lusitana*, “aquele que com magníficos cortes, consegue encher os cofres”; noutra é o *Senhor Almeida*, que recorrendo à canção nesse ano mais em voga, canta: “Uma casa e uma janela / fazer contas dentro dela”. E, mais adiante: “E hei-de empregar o Ferro / nessas obras que eu fizer!”. As alusões a António Ferro, o propagandista do regime, eram, logo a seguir às de Salazar, as mais frequentes.

Estes números referentes ao ditador davam, por norma, uma no cravo e outra na ferradura — e nem outra coisa se poderia esperar. Aludia-se à falta de liberdade, ao peso dos impostos e atribuíam-se as culpas a um professor forreta, que morava à Estrela, não gostava de se divertir, falava pouco, mas estava sempre a trabalhar. Quando a Índia está ameaçada, Hermínia chama-lhe Tónio e define-o assim: “Tu levavas a pasta à gente / só falas se estás de maré / tu vives sempre isolado / tu vives sempre sozinho / com o teu ar resignado / levavas água ao teu moinho” (*Daqui fala o Zé*, 1956). O número modelar é, porém, o *Penitente* ou o amortilhado das romarias minhotas, onde Amarante exprime o espanto daquele “santinho” não cair, como acontecera aos outros. E, no fundo, a explicação era simples: “tiraste o fogo dos mais / só tu é que tens as peças” (*Feira de Agosto*, 1936).



António Silva caricaturando Salazar.

O alfaiate Oliveira (Arraial, 1933) — desenho de Amarelhe.

O António Mestre (Curvas perigosas, 1957) — desenho de Sant'Ana.



Página do lado

Duas apoteoses patrióticas.

9 de Abril ou Uma trincheira no "front" — evocando o marechal Gomes da Costa (Pé de vento, 1930) — cenário de Baltazar Rodrigues.

Terra nossa que estás na Índia — evocando passagens de Os Lusíadas (Fonte luminosa, 1956) — cenário de Pinto de Campos.

Barroso Lopes e o pequeno Alcibiades num número de oportunidade à política de Mussolini: O homem do painel da guerra italo-abexim (Sardinha assada, 1935) — desenho de Amarelhe.

Durante a Segunda Grande Guerra, as críticas foram menos intensas. Houve depois uma esperança de democratização, mas como esta não surge, agudizam-se os ataques. Na revista *Ora agora viras tu!* (1949), em plena campanha eleitoral de Norton de Matos, Vasco Santana, grande rabulista, tem no *Jeremias do Muro das Lamentações*, um pretexto para dizer algumas verdades à política. Mas a abertura da censura era, como sempre, ilusória, e, logo no ano seguinte, uma revista a que tinham chamado *Fora o árbitro*, é obrigada, à última hora, a mudar o nome para *É de gritos*. A censura considerava o título demasiado óbvio. Eles lá sabiam porquê...

No árido deserto que é a revista dos anos 50, quase só os espectáculos que Eugénio Salvador leva à cena, no *Maria Vitória*, procuram romper as malhas de uma censura tremendamente endurecida. Depois, quando se dá o advento do Caetanismo, surge uma atenuação na censura e dizem-se algumas coisas que não se ouviam há muito tempo. Também essa liberalidade não tardará em ser abafada.

Mas nem só de crítica política vive a revista. A exaltação patriótica, a tirada mais ou menos direitista, é parte integrante dela. Cabe geralmente aos artistas de prestígio no teatro declamado esta incumbência, quando "descem" ao musicado. A Grande Guerra e o "9 de Abril" foram temas de eleição. A tradição das velhas apoteoses maquinadas — que com o auxílio de um recitador louvam grandes feitos colectivos, santos, heróis, soldados ou literatos — mantinha-se no início da década de 30. *9 de Abril ou uma trincheira no front* (Pé de vento, 1930), *As tropas portuguesas passando sob o Arco do Triunfo — homenagem ao nosso marechal Gomes da Costa* (Toma, Teresa, 1931), são temas de apoteose. O Coliseu dos Recreios, na sua tradição de apresentar empaturrantes revistas populares, leva, em 1931, *Viva Portugal!*, visão gloriosa dos feitos nacionais, "das Descobertas ao Portugal Novo", segundo rezava a publicidade. Em 1934, de propósito para a Exposição Colonial do Porto, temos *Nobre Povo*, exaltação patriótica e imperialista, com pretinhos no elenco, a cantarem: "Que mais quero eu?!..."

NO VARIEDADES

2 Sessões 2—HOJE—A's 20,45 e 23 h.

UM ESPECTACULO SEM RIVALI

SARDINHA ASSADA



Barroso Lopes no "Homem do Painel", da revista SARDINHA ASSADA

A revista das elites
A revista do povo
A revista de todos
A revista dominante

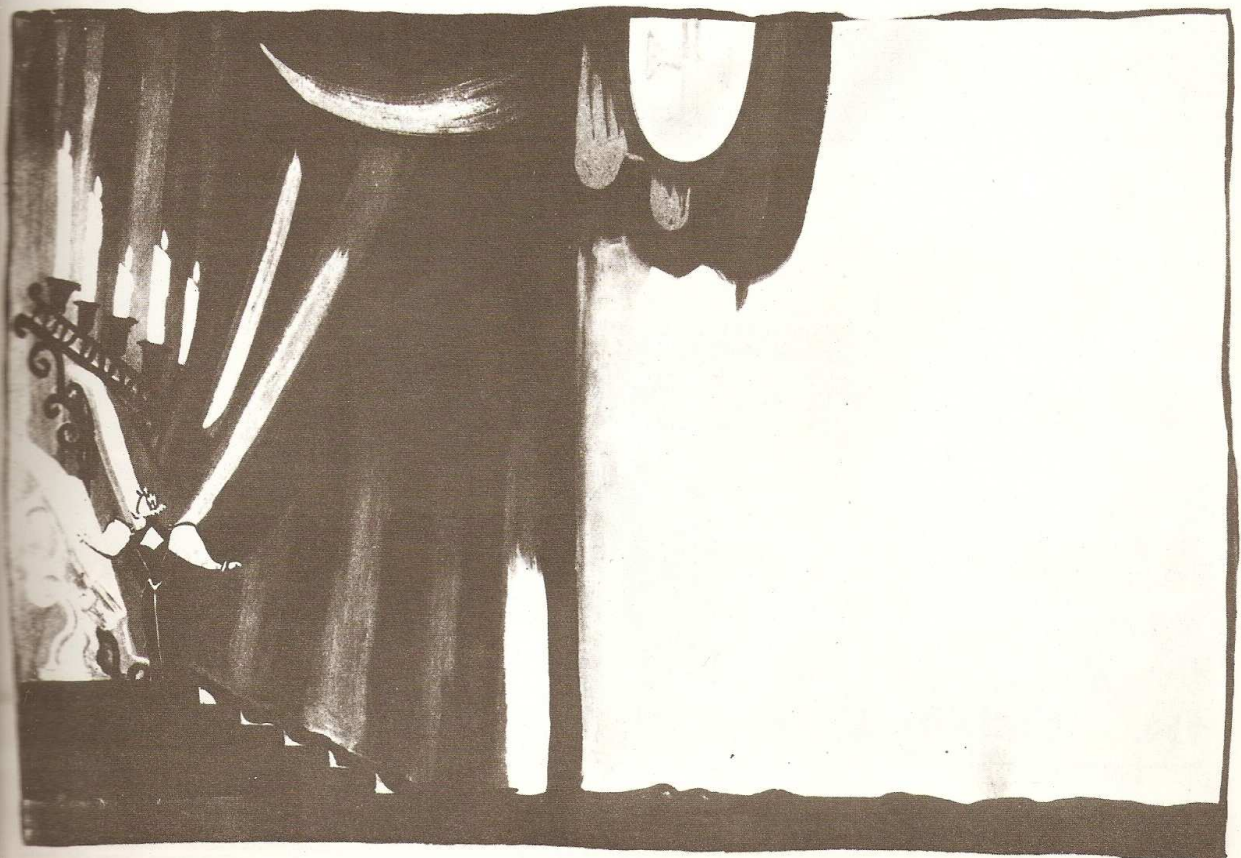
Triunfo incontestável de

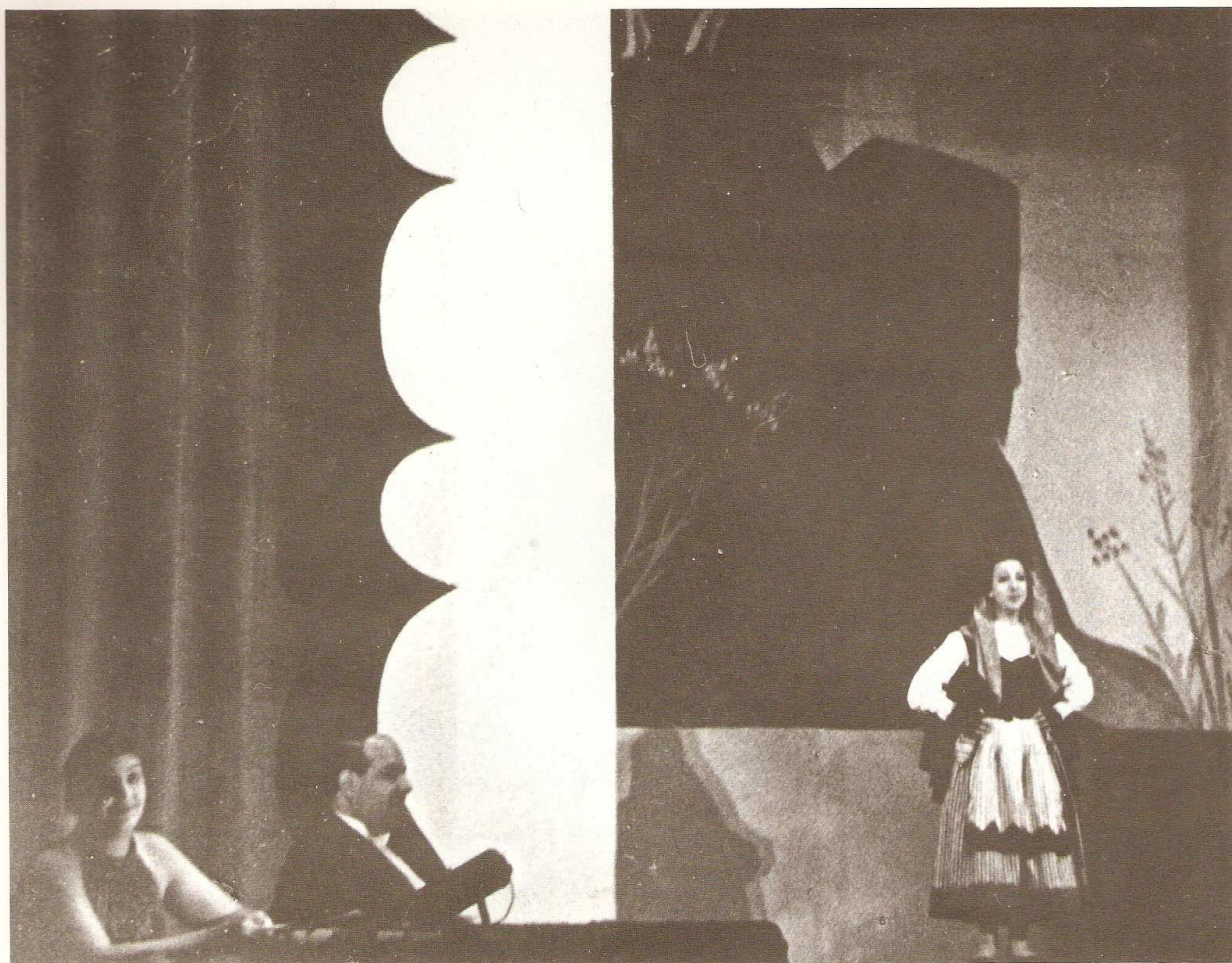
Luíza Satanela

e dos grandes comicos Antonio Silva, Alfredo Ruas, Barroso Lopes e Santos Carvalho, o compadre Farrerão

Domingo, 29

3.ª Matinée Satanela





Se Salazar nunca era visto no teatro, Antônio Ferro, o seu propagandista oficial, que antes fora crítico, autor e inovador teatral, não perdia um espetáculo. Ei-lo, acompanhado pela mulher, a poetisa e teateira Fernanda de Castro, apreciando Mirita Casimiro numa cantiga do folclore beirão.

O tenor Sales Ribeiro, soldado revisteiro, contempla, patrioticamente embevecido, a bandeira verde e encarnada.



A doença de D. Pepa, la revoltosa, quadro de comédia alusivo à Guerra Civil espanhola, com Hortense Luz, Adelina Caldas, Reginaldo Duarte, Alfredo Ruas, Armando Machado e Alberto Ghira (Cartaz de Lisboa, 1937) — desenho de Amarelhe.



Em 1935, o herói anónimo, candidato a soldado desconhecido, *Zé Maria*, aldeão para uso do regime, ingénuo, generoso e valente, sobe ao palco e oferece-se para defender o Império ameaçado (Loja do povo). O sucesso é imenso, devido a um certo clima de patriotismo e, também, à interpretação de Irene Isidro. Até parecia que os números pró-regime estavam nessa altura em moda, e, caso curioso, eram os mesmos autores dos números do “contra” que os escreviam. Mesmo um “slogan” como “Portugal não é um país pequeno” dá pretexto para uma apoteose (Chuva de mulheres, 1937). E se Hortense Luz fazia mais um dos seus muitos “rapazes da rua”, na revista *Cartaz de Lisboa* (1937), era agora posto em contraste com um rapaz da Mocidade Portuguesa (Mariamélia), fardado a rigor, que o procurava levar aos “bons caminhos” do fascismo à portuguesa.

O material mais suculento vai ser fornecido, porém, com a defesa dos Açores durante a guerra. Na revista *A marcha de Lisboa* (1941), Amaranite é um açoriano disposto a combater pela sua terra, e Irene Isidro, feita expedicionário, dita uma carta para a sua conversada que está na aldeia. Entre outras, há uma revista que se chama mesmo *Alerta* está (1943) e onde, de espingarda em punho, Mirita Casimiro era o símbolo do bravo expedicionário.

Embora pouco interessassem já ao público, ainda vemos, nos anos 50, as apoteoses patrióticas tentarem sobreviver. Irene Isidro é mais uma vez a *Pátria* na *Exaltação do Império* (Agora é que ela vai boa!, 1951), no velho Apolo, que tanto drama-lhão viu, e Laura Alves é *Lisboa*, a quem o Império vem saudar, na primeira revista levada à cena no recém-inaugurado Monumental (Lisboa nova, 1952). A Índia em perigo sugere um número de grande montagem, em muitas fases — *Terra nossa que estás na Índia* (Fonte luminosa, 1956) — evocando, na amplitude do palco do Coliseu, passagens famosas de *Os Lusíadas*. Irene Isidro, de novo encarnando a *Pátria Lusitana*, declamava: “Que a Índia de Damão, de Diu e Goa / É terra nossa! / É muito nossa! / É terra portuguesa!”. Na opinião geral do público, esta exaltação, apesar do bom gosto com que era apresentada, era algo de “passé”, que já não se tolerava.

A guerra em África já a revista, sintomaticamente, quase não reage. Os autores de *Elas* são o espectáculo (1963) bem tentam ressuscitar o antigo *Zé Maria*, pondo a actriz Maria José a vibrar num *Portuguesinho Valente* que vai combater, em terras africanas, pela “honra” da bandeira verde e encarnada, mas a assistência não aquece com a facilidade de outros tempos. Igualmente a *Independência de Cacilbas*, rábula da revista *Lábios pintados* (1964), tentando meter a ridículo a actuação da ONU na independência das novas nações africanas, deixa o público indiferente.



O rapaz da rua (Hortense Luz) chamado ao “bom caminho” pelo rapaz da Mocidade Portuguesa (Mariamélia) (*Cartaz de Lisboa*, 1937) — desenho de Amarelhe.



João Villaret num *Santo António* revisteiro (Não faças ondas, 1956) — desenho de Sant'Ana.



A banda da esquerda e a banda da direita, tendo como regentes, respectivamente, Vasco Santana e Carlos Baptista. O difícil papel da *Harmonia* cabe a Mirita Casimiro, nesta sátira ao Portugal do pós-Guerra (Alto lá com o charuto, 1945) — desenho de Amarelhe.



O investigador da História, número crítico por Manuel dos Santos Carvalho e Erico Braga, o “compère” *Barata do Volfrâmio* (Boa nova, 1942) — desenho de Amarelhe.



Produzir e poupar, slogan salazarista, serve de tema a um quadro de comédia com Costinha, Éna de Oliveira e Luísa Durão (Boa nova, 1942) — desenho de Amarelhe.

ANEXO C

5

EM ESTADO "NOVO"

Enquanto durante a República os políticos mais importantes estavam constantemente no palco, depois do 28 de Maio, com a censura sempre a apertar, a revista, embora não se fique, vê-se aflita para dar umas piadas. Os números que visam Salazar são sempre cautelosos, como se impunha, e, mesmo assim, só com grande dificuldade escapam ao lápis azul. Como por sorte ele tinha nome próprio de santo popular, é enorme a galeria de *santoantoninhos* revisteiros. Um dos primeiros, cauteloso mas já directo, foi enorme sucesso cantado por Hortense Luz, na revista *Chá de parreira* (1929). Era então Salazar, "uma pechincha" que tinha aparecido.

50 SANTO ANTÓNIO

- I Foi-se o altar bizarro
Co'o santinho de barro
E a bandeja p'ra esmolar!
Foram-se os meus crentes,
Líndos e inocentes,
Que rezavam a cantar:
- ref. Ó meu rico Santo António,
Tu és um demónio,
Tu és um judeu!
Ó santinho da pedincha,
Foste uma pechincha
Que nos apareceu!
Até mesmo os pobrezinhos
Dão cinco reizinhos
P'ra te dar a ti!
És um santo milagroso,
De pau carunchoso,
Como eu nunca vi!
- II Tive uma devota,
Que era já velhota,
E veio até mim rezar:
— "O Santo Antoninho,
Dá-me um rapazinho,
Que eu também quero casar!"

Em *Sape-gato* (1932), Álvaro de Almeida apresentava um *Salvador* bem mais moderado do que o *Mexias* dos tempos de João Franco.

51 SALVADOR

- I Valente A cabeça amachuquei
À procura do dinheiro,
Mas palavra que não sei
Onde se esconde o brejeiro!
- Salvador Meu amigo, neste inferno
Que a bolsa nos põe à rasa
A massa vai p'ro governo
Vai p'ro governo da casa.
- ref. Valente Ó Salvador, Salvador
Salvador desta nação,
Pela tua rica saúde
Não espremas mais o limão!
- II Valente Em Mafra segundo ouvi
Há tanques de artilharia
Mas ainda não percebi
Qual a sua serventia.
- Salvador Se são tanques de lavar
Já sei as suas funções
Estão em Mafra se calhar
P'ra lavar os carrilhões...



Álvaro de Almeida (1888-1945), actor sóbrio, marido de Teresa Gomes, intérprete do *Salvador* (*Sape-gato*, 1932).



Hortense Luz num dos primeiros *santoantoninhos* revisteiros de expressão salazarista (*Chá de parreira*, 1929).

Em 1933, no ano em que, depois de imposta ao País a União Nacional, a nova Constituição é falsamente sancionada, através de um plebiscito no qual as abstenções contaram como sim, Salazar, financeiro e rural na sua "simplicidade cristã", discretamente embora, vem mais uma vez à cena. É agora o imperturbável António Silva quem se encarrega da paródia, glosando a cantiga paradigmática *Uma porta, uma janela*. A revista onde isto se passava chamava-se *Arraial*. De notar a alusão ao Ferro, o outro António famoso do "Estado Novo", muito em evidência na Propaganda e a quem a revista nunca perdia uma oportunidade de alfinetar.

52 SENHOR ALMEIDA

I Hei-de comprar umas terras
Co'uma eira e um lagar,
Como tem um meu amigo,
Oliveiras no pomar!

O terreno irei lavrando
E lá, só, descansarei,
Como faz de vez em quando
Um sujeito que eu cá sei!

ref. Uma casa, uma janela!
Fazer contas dentro dela!
Dessas contas é que há-de
A todos vir f'licidade! } *bis todos*

II Mal eu possa, lá me encerro
Outro andar eu hei-de erguer!
E hei-de empregar o Ferro
Nessas obras que eu fizer!

Esse será o meu lar,
Cheio de luz e calor!
Viver lá muito sozinho
E mais o senhor prior!

III Terei lá toda a família
Mas p'ra não faltar o pão
Todos têm de pagar
A sua contribuição

Unirei à minha volta
Quem for amigo e parente!
A casinha é pequenina
Mas paga lá toda a gente!

IV Não rejeite este conselho
Vá p'rá terra e faça um lar
É assim que leva a vida
O amigo a descansar!

E dará a toda a gente
Um exemplo em Portugal,
Porque é isto finalmente
A união fraternal.

Na Constituição de 1933 afirmava-se pertencer à "essência orgânica da Nação portuguesa a missão histórica de possuir e colonizar territórios ultramarinos, e de civilizar as populações indígenas neles compreendidas". Nesse mesmo ano, a revista *Feira da Alegria* (1933) dedica ao tema uma apoteose, onde mostra ter aprendido bem a lição, pois todos cantavam o seguinte coro:

53 IMPÉRIO COLONIAL

Império Colonial
Terras de ouro sem igual!
Encantamento dum povo sonhador
Que a África conquistou,

Venceu, colonizou
P'ra enriquecer Portugal
Império Colonial! Tudo o que és
O deves ao esforço português!...

Além fronteiras, pelo mar,
A força invulgar
De Portugal,
À selva africana trouxe a Fé e a Luz,
Na imagem do Redentor, no alto duma Cruz
O símbolo da Paz e do Amor universal
Mais, ainda, que a riqueza do Ouro
Temos um tesouro
De Norte a Sul:
O Sol fecundante
E o luar de prata tão brilhante
Do nosso céu azul!

Se a revista suporta mal a censura e o regime que a impõe, não hesita, paradoxalmente, em aderir a uma causa que o salazarismo lhe diga justa e patriótica. O exemplo mais famoso é o *Zé Maria*, o jovem campónio que Irene Isidro traz à cena em *Loja do povo* (1935), disposto a dar a vida pelas colónias ameaçadas, honrando os antigos heróis e salvaguardando os interesses do regime.

54 ZÉ MARIA

I Contaram-me na escola a nossa História
As lutas, as viagens do passado,
Não mais se me varreram da memória
Contaram-me e eu fiquei maravilhado.

Contaram-me as conquistas que fizeram
Os bravos portugueses no Além-Mar
Dizendo-me essas terras que nos deram
São nossas, temos sempre que as guardar.

ref. Oh, minha terra
Não sou ninguém!
Mas se houver guerra
Quero ir também!
Morrer por ti
Lá nessa Pátria leal!
Que eu nunca vi
Mas que é também Portugal!
Somos pequenos
Mas temos fé!
Vamos pelo menos
Morrer de pé!
O que é só teu
Lá nesse mundo de além
Ninguém te rouba
Oh minha terra, oh minha mãe!

II Ai, quantos capitães ganharam fama
Lutando para aumentar este cantinho,
Ai, quantos homens bravos desde o Gama,
Afonso de Albuquerque e até Mouzinho.

Se os bravos de outras eras que esqueceram
P'ra nós tais mundos foram conquistar
Se tantos p'ra os ganhar por lá morreram
Morrámos nós também para os salvar.



António Silva, o cómico da graça mais simples, discreta e eficaz, no *Senhor Almeida*, paródia a Salazar. (*Arraial*, 1933) — desenho de Amarelhe.



Irene Isidro no *Zé Maria* (*Loja do povo*, 1935): "... calorosa salva de palmas que mereceu a sua interessante criação da figura do recruta que entrou nas sortes, para defender Portugal e o seu império de além-mar" (crítica de C. A., in *O Século*, de 25-6-1935).

Tomando como ponto de partida uma figura popular, o *Penitente*, amortalhado das romarias nortenhas, e tendo como certa a cumplicidade do público, Estêvão Amarante criou, em Feira de Agosto (1936), um dos números em que, de modo mais conseguido, se atinge risonha e ironicamente a figura de Salazar.

55 O PENITENTE

I Santinho dos meus amores
Ó santo dos meus caprichos
Dou-te a massinha p'ra pores
Santinhos novos nos nichos.

És um santo piroleiro
Como outro inda não vi
Eu já não tenho dinheiro
Porque t'ó dou todo a ti!

ref. Tiro-liro-liro-ai-lé-lé
Tiro-liro-liro-ai-ai-ai
Este santinho não cai.
Tiro-liro-liro-ai-ai-ai
Tiro-liro-liro-ai-lé-lé
É um santo sempre em pé.

bis

II Ó santinho milagroso
Perdoa-me a penitência
Que eu já estou tuberculoso
De tanta e tanta exigência.

Tu não gostas de arraiais
Acabaste com as promessas
Tiraste o fogo dos mais
Só tu é que tens as peças.

Sendo a agitação social um dos argumentos mais usados contra a República, não admira que, em pleno salazarismo, o mais célebre polícia da revista, o 17 de O 31, seja revivido por Beatriz Costa em *Arre, burro* (1936), para, mais ou menos ironicamente, constatar que, enquanto o mundo se guerreia, em Portugal tudo vai calmo, graças a Deus... e ao "falazar".

56 NOVO FADO DO 31

I O 31 é o fado
Eterno, cantado
Ail' como nenhum
Desde a Abissínia ao Japão
Aquilo hoje é pão
Só há 31
Chégou à Rússia e à China
Em Espanha domina
Chega a Irun
Ai, meus filhos, em Baiona
Ai que taponas
Que 31

ref. Vai-se a Pequim
31
Há chinfrim
Vai-se a Ceilão
31
Revolução
Vai-se a Nanquim
31
Há motim

TEATRO

Maria

Vitória

2 SÉCULO

A REVISTA

Feira de Agosto

O grande
sucesso
da actualidade



Comp.^a Maria das Neves

A REVISTA QUE TEM

GRAÇA

O Penitente», grande criação de AMARANTE

Grande éxito de Maria das Neves na formidável criação.

«Preferi os produtos Portugueses»

GRANDES ÉXITOS DE

ALVARO PEREIRA, no compere

«Costinha», Alvaro de Almeida, Maria Cristina,
Maria Albertina, Luíza Durão, Lina Duval,
Maria Ema, Julieta Valença, Oeolinda de Sousa

E TODA A COMPANHIA

Estêvão Amarante no *Penitente*, anúncio de Feira de Agosto (1936), desenhado por Amarelhe.

O novo 17, interpretado por Beatriz Costa, em *Arre, burro*, (1936), e desenhado por Amarelhe.

Vai-se a Aragão
31
Cachação
O 31
Hoje em dia é comum
É tudo a dar
A cascar, arrear
Em Portugal
É que é só conversar
Falazar, falazar.

bis

Em Portugal
Este fado
Ergueu no passado
Um hino ao zunzum
À porta da Brasileira
A trova guerreira
Era o 31
Depois veio o 28
E foi-se o biscoito
A bomba e o pum
Ficou tudo sossegado
Morreu o fado
Do 31.

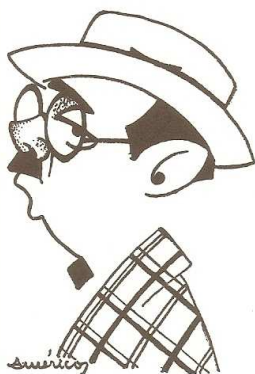




Irene Isidro em 1941.



Irene Isidro interpretando o *Espírito eterno da Europa* (O tiro-lírio, 1946), número alusivo ao fim da guerra e ao triunfo sobre o fascismo — desenho de Pacheco.



Ricardo Santos Carvalho (1891-1947), um dos "compêres" mais eficientes da revista dos anos 30 e 40, quer fosse o *Zé da Gaiata*, o *Zé Refilão* ou o *Zé Calado*. Morreu durante as representações de *Se aquilo que a gente sente, em que era o Zé Lisboa*. Em *A canção nacional* (1944), era o *Mota da Guitarra* e cantava um novo *Fado do ciúme* — desenho de Américo.

Com a guerra de 1939-1945, as críticas ao regime são mais brandas, e, quando se trata de mandar tropas para os Açores, a revista toda se exalta, sucedendo-se os números alusivos ao facto. Irene Isidro, agora fardada de expedicionário, escreve uma carta para a conversada que ficou na terra, em *A marcha de Lisboa* (1941). De notar o tom "ingénuo", "bom" e impregnado de fervor "patriótico e religioso" da linguagem.

57 A CARTA DO SOLDADO

I Minha Maria,
Vou-te à carta arresponder!
Ai, que alegria
Que me deste em me escruber!
Sinto um engulho,
Aqui, por ser amado
E um grande orgulho
Por estar longe e ser soldado!
Andam-me em guerra
Três amores, sabes que mais?
P'la minha terra,
P'lo meu bem e p'los meus pais!

ref. Quando fores a rezar
Meu amor sem ter fim
Se te der p'r'alembiar,
Pede à Virgem por mim!
Meu dever tem-me aqui,
Queria ver-te outra vez
Mas não volto p'ra ti
Porque sou português.

II Adeus, Maria
Que esta carta eu vou fechar
E até um dia
Que eu te abraço e volte ao lar!
Fala dos teus, da mãe,
Que, por meu lado,
Graças a Deus, eu fico bem,
Muito obrigado!
Adeus, cachopa
Meu endereço é sempre igual
— Manel da tropa
Batalhões de Portugal!

Durante a guerra, a revista não deixa dúvidas quanto ao seu partido: apoia decididamente os Aliados. A França, a quem sentimentalmente Portugal se acha tão ligado, é chorada em números cheios de calor. É ainda Irene Isidro quem se encarrega de alguns dos mais inflamados. *Alma da França* é bem típico. Irene declamou-o e cantou-o, com geral aplauso, em *Baile de máscaras* (1944).

58 ALMA DA FRANÇA

I Ninguém que queira, define
A França em que o mundo crê
A pátria de Lamartine
De Verlaine e de Musset.

Sob o Arco Triunfal
Um pobre soldado dorme
Sonhando a França afinal
Como o mundo a quer. Enorme!

ref. "Aux armes, citoyens!"
E a pátria, inerte e exangue
Chora lágrimas de sangue
Lágrimas que ninguém vê.

Do sul até ao norte
A vida reage à morte
Para gritar:
"Le jour de gloire
Est arrivé!"

II Dizem que as mães querem mais
Aos filhos que mais as ferem
E as nações mais imortais
São as que mais padecerem

Que a França, num mundo novo,
Nunca pode estar ausente
Pois, pela voz do seu povo
A França vai dizer: Presente!

Se Salazar pôde, durante o período da guerra de 1939-1945, beneficiar de tréguas internas, a não entrada de Portugal no conflito serviu de pretexto para que muito se desculpasse ao regime.

Na revista *A canção nacional* (1944), a rotineira canção do "compêre", *Mota da guitarra*, que era Ricardo Santos Carvalho, tinha por base o *Fado do ciúme*, o grande sucesso de Amália, nesse ano, e por tema a apresentação das razões mais correntes para que Salazar fosse aceite sem contestação.

59 FADO DO CIÚME DO MOTA DA GUITARRA

I Se não esqueceste
O amor que me dedicaste
Quando vieste
P'ra Lisboa — e cá te instalaste
Fica a meu lado,
Porque — eu confesso — é garganta
Pensar, ó ente adorado
Que arranjo alguém com mais planta!
Se houver ensejos,
Satisfarei, sem desgostos,
Os teus desejos,
Embora sejam impostos!
Meu amor querido
Bem basta só ver-te às vezes,
Estares sempre escondido
E eu não te ouvir há três meses. } *bis todos*

II Se o que te importa
É não haver dinheirinho
Bate-me à porta
Mas bate devagarinho
Porque eu estou teso,
Foi-se o que a guerra me trouxe,
A vida actual manda peso
E hoje o volfrâmio acabou-se!
Pede com jeito
Ó meu amor bem amado,
Porque um sujeito
Não pode andar depenado!
Mas com maneiras,
Eu dou-te aqui muito a sós
Tudo o que queiras
P'ra haver a paz entre nós! } *bis todos*

Os números políticos que são permitidos têm uma brandura quase pueril e apenas um público com longo período de adaptação pode rir-se nas entrelinhas. Em 1945, terminara a guerra há apenas alguns meses, este dueto entre a *Livraria Franco* e a *Livraria Portugal* é bastante elucidativo. Aparecia na revista *Bolacha americana*. Franco era Alfredo Ruas e Salazar, Carlos Alves.

60 OS DOIS LIVREIROS

I Livraria Franco Eu vou vendendo os livros ao balcão
Já esgotei muita edição,
E no fim nem ficam sobras!

Livraria Portugal Eu cá p'ra propaganda arranjo ideias
Tenho as prateleiras cheias
Cada vez tenho mais obras!

ref. ambos Só tu e eu,
Mais ninguém
É que sabemos
Viver bem!
E governar
A livraria,
Para assegurar
A freguesia!
Só tu e eu,
Mais ninguém,
E tudo a bem
Da edição...
Se eles dizem não
Eu digo sim
E digo não...
E dizemos depois,
Que sim os dois!

II Livraria Franco O *Alemão sem mestre* eu já deixei
Essa edição esgotei
E acabei por liquidá-la

Livraria Portugal Pois eu cá, por questões comerciais,
Cada vez m'inclino mais
P'ro *Inglês tal qual se fala*!...

Não desistir de comentar a actualidade, quer nacional quer internacional, é um grande mérito da revista. E muitas vezes arriscando-se a passar por sensaborona, pois a censura apertava tanto que quase nada ficava do original. De *Cala o bico!* (1954), título já de si bem significativo, é este dueto típico, em que o "compère", Eugénio Salvador, faz perguntas e alguém lhe responde. Neste caso, a jovem actriz Nantília de Oliveira, na figura de um ardina. Quanto ao morador da Calçada da Estrela, todos sabiam quem era e a resposta que daria às aflições do povinho.

61 ÚLTIMA HORA

I Pergunta Por favor, diga-me cá,
Tire-me desta aflição:
Quando é que há metropolitano,
P'ra andar por baixo do chão?

Resposta É p'ra já! Vou responder,
Porque, enfim, segundo eu acho
Até mesmo sem metrô
Andamos muito por baixo!

ref. Ah! Ah! Ah!
Se queres mais, espera aí!
Ah! Ah! Ah!
E hoje então, que são daqui! } *bis todos*

II Pergunta Diga lá, faça favor
A razão por que se diz
Que a Margarina do Chefe
Está em moda no País?

Resposta Ora essa! É que afinal
Digo-lhe eu, que sou leiga,
O chefe quer margarina
E todos lhe dão manteiga

III Pergunta Por favor, responda lá,
Mas com calma e sem quezília
Que hei-de fazer p'ra aumentar
O abono de família?

Resposta Se o serão, que faz cá fora,
No escritório, é que o arrasa,
Passe a deitar-se cedinho
E faça o serão em casa!

IV Pergunta Diga lá, que hei-de fazer
P'ra acabar com as aflições
Cada vez que vou pagar
As minhas contribuições?

Resposta Pois é fácil de saber
Se o conselho o não desgosta:
Vá à Calçada da Estrela,
Que lá lhe dão a resposta!

V Pergunta Diga lá, se, p'lo Natal
Também não era interessante,
Fazer ali no Rossio
O Natal do comandante?

Resposta O Natal já ele o tem
E de encher a sacola,
C'os sarilhos que ele arranja
Em presidente da "Bola"!...

VI Pergunta Se juntar os Quatro Grandes
Não nos deu proveito algum,
P'ra que vão fazer agora
A conferência com mais um?

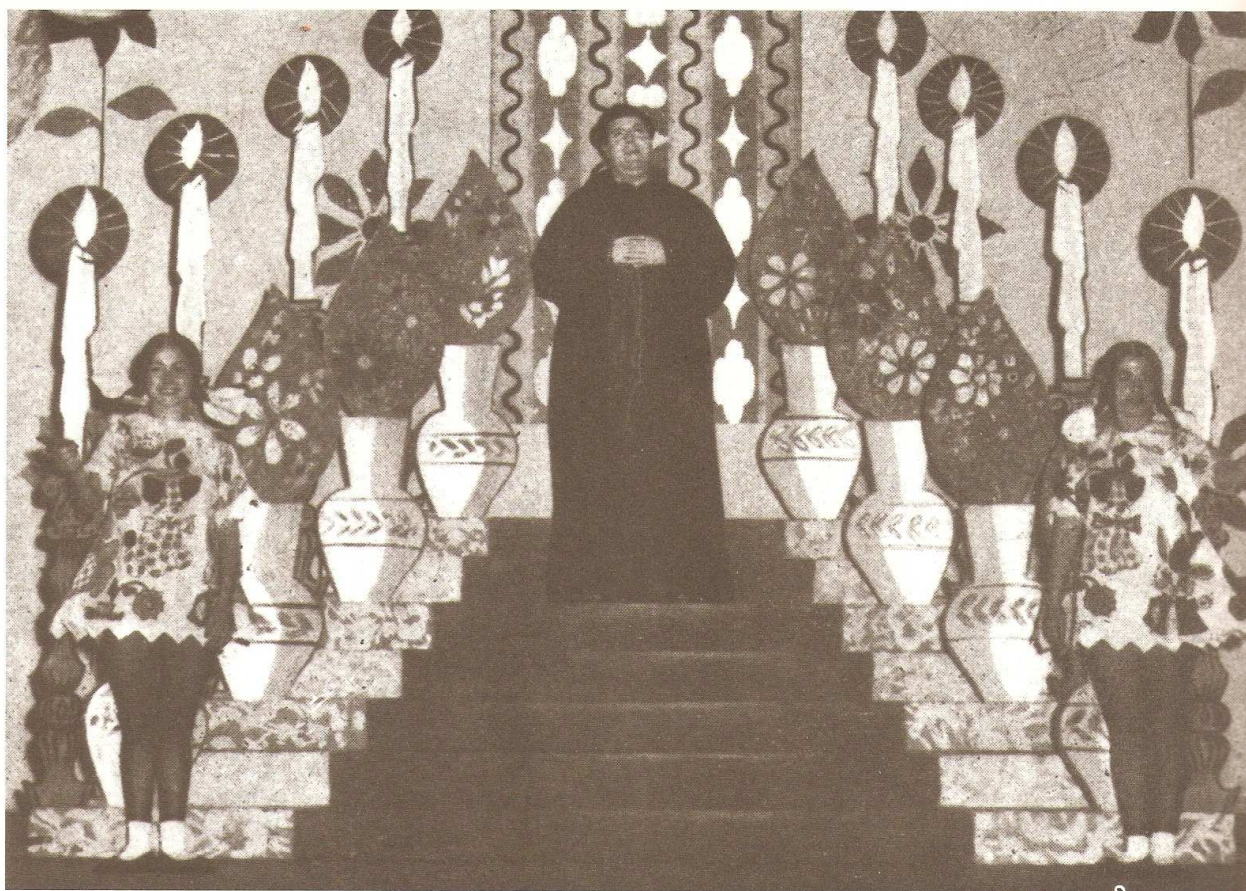
Resposta Desta vez, ao que se diz,
Cada um leva uma pasta;
P'ra depois das reuniões
Irem jogar a "canasta"!



Nantília de Oliveira, uma presença fugaz na revista, em 1954.



Nantília e Eugénio Salvador, o "compère", na *Última hora* (*Cala o bico!*, 1954).



João Villaret e as girls em *Santo António* (Não façam ondas, 1956), numa moldura desenhada por Pinto de Campos.

Um dos últimos *Santo António* de revista foi interpretado por João Villaret, em *Não façam ondas* (1956), e consertava tachos em vez das bilhas da tradição. As alusões claras ao regime demonstram um certo abrandamento censório que se verificava, por vezes, sempre sem qualquer coerência, numa ou noutra revista, frequentemente ao sabor dos próprios censores ou dos seus humores do momento.

62 SANTO ANTÓNIO

I Nos meus rogos, nos meus votos
Peço a Deus, no paraíso
Que me dê muitos devotos
De votos é que eu preciso.

Quero ver o povo unido
No meu lindo Portugal
Quero-o junto e não partido
Na união tradicional

ref. Se conserto um tacho
Protejo um namoro
Logo o populacho
Vem cantar-me em coro
Meu rico santinho
Eu não sei, não sei
Meu Santo Antoninho
Onde te porei!

bis coro

II Quem me engane ou contradita
Aponto no meu caderno
Vai com um cartão de visita
P'ras profundas do inferno

Dizem rivais meus opostos
Milagres são manigâncias
Meus milagres são impostos
Pela força das circunstâncias

III No céu vivo sossegado
Entre os meus queridos santinhos
Constantemente incensado
E em volta, só vejo anjinhos

Com meus hábitos de frade
Sempre a vista no chão posta
É desta minha humildade
Que a corte dos santos gosta.

ANEXO D

FILMES	ANO	SEMANAS	DIAS ¹	ESTREIA	SAÍDA ²	CINEMA
Maria do Mar	1930	1	7	20-Mai	26-Mai	São Luiz
A Severa	1931	13	90	16-Jun	13-Set	São Luiz
Gado Bravo	1934	14	97	08-Ago	15-Nov	Tivoli, Odéon, Palácio, Paris ³
As Pupilas do Sr. Reitor	1935	11	78	01-Abr	17-Jun	Tivoli
Bocage	1936	8	57	01-Dez	14-Jan	São Luiz, Condes ⁴
Maria Papoila	1937	9	65	15-Ago	18-Out	São Luiz, ⁵ Condes
A Revolução de Maio	1937	9	64	06-Jun	08-Ago	Tivoli, Condes ⁶
Varanda dos Rouxinóis	1939	6	44	11-Dez	26-Jan	Tivoli, Condes ⁷
Feitiço do Império	1940	7	50	23-Mai	11-Jul	Éden
O Pai Tirano	1941	8	56	19-Set	06-Nov	Éden ⁸
Ala-Arriba!	1942	8	57	15-Set	11-Nov	São Luiz, Odéon, Palácio ⁹
O Pátio das Cantigas	1942	4	28	23-Jan	19-Fev	Éden
Amor de Perdição	1943	15	104	12-Out	23-Jan	Trindade, Coliseu ¹⁰
Inês de Castro	1945	9	61	09-Abr	08-Jun	São Luiz, Condes ¹¹
A Vizinha do Lado	1945	7	49	07-Mai	24-Jun	Trindade
Camões	1946	8	58	23-Set	19-Nov	São Luiz
Vendaval Maravilhoso	1949	2	15	26-Dez	09-Jan	Tivoli
Frei Luís de Sousa	1950	8	58	21-Set	17-Nov	São Jorge, Trindade ¹²
O Primo Basílio	1959	3	21	01-Dez	21-Dez	São Luiz, Alvalade, ¹³ Politeama

Fonte: *Diário de Notícias*

¹ Estão contabilizados os dias exactos em exibição. Quando, entre a data de estreia e a de saída, o filme não foi exibido por qualquer razão, esses dias foram subtraídos à diferença.

² Considerámos a exibição em contínuo do filme desde a estreia até à saída de cartaz, mesmo que tenha mudado de sala. As reposições em datas posteriores noutras salas estão contabilizadas nos dias (e semanas), mas não nesta coluna, nem na coluna “cinema”.

³ Esteve interdito entre 14/8 e 16/8 devido a uma queixa de António Boto, autor das canções, contra a produtora. Foi reposto a 17/8 e terminou no Tivoli a 14/10. Odéon e Palácio: de 15/10 a 30/10. Paris: de 31/10 a 15/11.

⁴ Terminou no São Luiz a 21/12. Continuou no Condes até 14/1/37. Reposição no Capitólio e Paris a 10/2. Terminou no Paris a 21/2 e no Capitólio a 28/2.

⁵ Terminou no São Luiz a 5/9.

⁶ Terminou no Tivoli a 18/7. A partir de 19/7 no Condes.

- ⁷ Terminou no Tivoli a Fim a 31/12. A partir de 4/1/38 no Condes.
- ⁸ Reposição no Lys entre 5/2 e 11/2/42.
- ⁹ Terminou no São Luiz a 19/10. A partir de 21/10 no Odéon e no Palácio.
- ¹⁰ Terminou no Trindade a 6/1/44. A partir de 7/1 no Coliseu.
- ¹¹ Terminou no São Luiz a 8/5. A partir de 9/5 no Condes.
- ¹² Terminou no São Jorge 2/11. A partir da sessão das 21h30 desse dia no Trindade.
- ¹³ Terminou no São Luiz e Alvalade a 14/12.